Б. А. ГРИФЦОВ

ТЕОРИЯ РОМАНА

ГОСУДАРСТВЕННАЯ АКАДЕМИЯ
ХУДОЖЕСТВЕННЫХ НАУК
МОСКВА—1927

ГОСУДАРСТВЕННАЯ АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ НАУК

ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ ИСКУССТВА

ВЫПУСК ШЕСТОЙ

МОСКВА

ГОСУДАРСТВЕННАЯ АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ НАУК

Б. А. ГРИФЦОВ

ТЕОРИЯ РОМАНА

Печатается по постановлению Ученого Совета Государственной Академии Художественных Наук от 15 октября 1926 г.

Ученый Секретарь *А. Сидоров.*

Главлит 75777. Тираж 2000.

Интернациональная ([illegible]) тип. «[illegible] нковский, 3.

Двумя задачами определяется план этой небольшой книги: она должна напомнить об основных моментах в истории романа, как можно короче, но так, чтобы то не были только библиографические указания, чтобы приводимые черты, хотя бы и отдельные, напоминали о живом и цельном литературном явлении, и, во-вторых, должна из всех стадий очень долгого развития романа извлечь теоретические соображения, как те, которые высказывались о романе в разное время, так и те, которые аналитически можно извлечь из самого материала, чтобы весь сообщаемый материал, очень разнородный, давал ответ на вопрос о природе романа. Как ни было бы трудно на малом пространстве развернуть тему, включающую в себя так много имен и произведений, есть необходимость в подобном исследовании, сжатом и резюмирующем. Возможны три вида исследований, не выходящих за пределы литературоведения: одни описывают развитие литературных явлений в пределах строго ограниченной эпохи или даже в пределах одного индивидуального творчества; другие прослеживают эволюцию мотивов и сюжетов, общих разным произведениям; третьи, еще более переходя от истории к теории литературы, спрашивают об организующих принципах, лежащих в основе разных видов литературы. Наиболее распространены исследования первого рода, в частности и по истории романа существуют превосходные книги (Эрвина Роде о романе древнегреческом, Андре Ле Бретон о французском XVII, XVIII и начала XIX вв., Вильгельма Дибелиус об английском в XVIII в., Алисы Киллен о романе „устрашающем или черном“ и т. д.). Единственный недостаток всех этих, иногда весьма об'емистых, исследований в том, что читатель хотел бы их видеть еще гораздо подробнее. История романа, взятая даже в самом непродолжительном эпизоде, так богата частностями, так ни одно произведение не поддается пересказу, что дна не найти если

развертывать тему исторически. Уже одним этим открывается надобность в теоретическом рассмотрении, которое спрашивало бы не о разнообразии, а об единстве жанра. В направлении эволюционном также сделано немало (Александр Веселовский о странствующих сюжетах, Georges Gendarme de Bévotte. La Legende de Don Juan, son évolution dans la littérature des origines à romantisme. 2 vol. 1911, и мн. др.). Беда этого направления в том, что человечество мало изобретательно на мотивы и на сюжеты, что с полной уверенностью почти никогда нельзя сказать, имеем ли мы дело с подражанием или с совпадением, и вновь открывается безграничное поле для всяческих сопоставлений. С их экстенсивностью борятся формально-теоретические исследования, которые за последние 15 лет становятся в России распространенными более, чем где бы то ни было. Но и у нас, в духе старых теорий словесности, раньше всего причислявших к области словесного искусства стихотворные произведения, больше обратились к стиховедению и даже иногда к частным вопросам стиховедения, и здесь сделано очень много. Явления прозы обследовались редко, отдельно, разрозненно, без попыток установить границы жанров, как они давным давно проведены, например, между одой, балладой и элегией, или отыскать основной формирующий принцип, каким для стиха является ритмика. Но как ни была бы неблагодарна попытка применять логические категории к всегда, в конце концов, расплывчатой и беззаконной прозе, одна уже влиятельность прозы требует таких попыток.

В Германии существуют подобные книги, но больше применительно к новелле. Что же касается романа, то, например, „Теория романа“ Георга Лукача достаточно отчетливо поставила вопрос о противоположности эпоса и романа и убедительно ответила, что „с большим правом, чем что бы то ни было другое, форму романа можно признать выражением трансцендентальной бесприютности“, однако, едва ли верно назвал Лукач свою небольшую книгу. На немногих примерах в ней рассматривается один и все же довольно отвлеченный принцип. Это не теория романа, в том смысле, как существуют теории других искусств, а метафизика романа или еще вернее — метафизические размышления об одном из его принципов, хотя и существенном и верно указанном. Гораздо ближе к вопросам литературной техники, притом между французской манерой кон-

кретных, единичных описаний и германскими обобщениями, должен исследователь прокладывать свой путь.

Свою задачу автор, разумеется, не считает выполненной раньше всего в количественном отношении. Так было бы очень желательно тщательное описание испанского романа XVI — XVII вв., который, вероятно оказался бы не только сюитой картин. Есть, разумеется, пропуски в областях романа английского и германского, на этот раз более умышленные. При изложении очень разнообразных и бесчисленных событий литературных, приходится выбирать какую-нибудь группу их за центр, став в который рассматривать все остальное. Таким центром здесь оказывается французский роман. Вполне возможно рассматривать явления мирового романа применительно к России, применительно к Англии и т. д. Выиграет ли от этого теория романа? Именно во Франции виды описываемого явления представлены, повидимому, с наибольшим разнообразием. Во всяком случае специфически французское, чем роман Франции отличается от других, ни разу в этой книге не является предметом особого внимания.

Сентябрь 1925

I.

Когда произносят слово „роман" попросту, не теоретизируя, то это слово не только не приравнивается к „реальному познанию", к „реальным переживаниям", а явно противопоставляется им. С удивительной непосредственностью в набросках к Онегину, Пушкин дал такое именно противопоставление.

Нас пыл сердечный рано мучит —
Очаровательный обман —
Любви нас не природа учит,
А Сталь или Шатобриан.
Мы алчем жизнь узнать заране,
Мы узнаем ее в романе,
Мы все узнали,— между тем,
Не насладились мы ничем.
Природы глас предупреждая,
Мы только счастию вредим,
И поздно, поздно вслед за ним
Летит горячность молодая.

Не иначе рассказывает Флобер о судьбе госпожи Бовари: то же предвосхищение реального опыта и еще большая, чем у Онегина, горечь, как результат антиципированного познания, поистине-романического, а не жизненного. Между тем, рассказанное Флобером относится не к одной Эмме Бовари. Совершенно прав французский философ [1]), написавший исследование о „боваризме", как особом, но распространенном виде познания. Надо было бы только категоричнее добавить, что главным, а может быть, и единственным источником боваризма служат романы, что книга Флобера — не столько картины провинциальной жизни, сколько роман о неистребимой опасности романов.

---

[1]) Jules de Gaultier. Le Bovarysme Ed. Mercure de France 1907.

Но историки литературы, следя за эволюцией этого жанра, всячески стараются нам показать, что роман полезен, что роман есть не что иное, как „способное заинтересовать нас повествование, производящее впечатление действительно пережитого [1])", что в основной своей тенденции роман реалистичен и все более становится „близким к жизни", что единственная цель, которую должен ставить себе романист, это — „дать нам постигнуть мир, полюбить его и воссоздать". (Georges Duhamel. Essai sur le roman).

Как могло случиться, что одним и тем же словом обозначаются явления, прямо противоположные друг другу? Автор превосходного четырехтомного исследования о французском романе об'ясняет эту непоследовательность весьма просто: „Есть, кажется мне, две совершенно различных фазы в истории романа. Сначала, на Востоке, в Греции, в Риме, в средневековье, он был только сном фантастическим или нежным, которым забавлялось человечество в своей юности. Потом то же самое слово, бывшее до тех пор синонимом выдумки, фикции, стало применяться к картинам современной действительности". (André Le Breton. Le Roman au XVII siècle). В таком же роде, только с новым оттенком, определение дает самая распространенная, выдержавшая много изданий история немецкого романа: „Это уже не образ прошлого, как то было в эпосе, и не образ величественных созданий, роман, как в зеркале, отражает **свое время**, духовную жизнь своего народа, нашедшую себе выражение в определенных общественных формах". (H. Mielke und H. Homann. Der deutsche Roman).

Роман—картина жизни, картина современной действительности, почти равноценная историческому документу. Если так, как можно говорить об опасности романа, и стоит ли исследовать его природу, раз все так просто? В частности его исключительный успех и влиятельность в XIX веке не об'ясняется ли тем, что роман и мы вместе с ним стали окончательно естественными, не нуждающимися ни в каких подпорках правил, поэтик, теорий. Постепенно отделяясь от иных более искусственных жанров, роман все более сознавал свою естественность, свое единственное право на естественность, и поскольку он это сознавал, постольку уступали ему место и отмирали иные жанры,

[1]) Ed. Estaunié. Le roman est-il en danger? 1925.

наследие эпох искусственности и предвзятости, и, наконец, он один, во множественности своих видов, стал единственным словесным искусством новейших времен. Поэма как будто давно уже умерла, новелла потеряла самостоятельность и стала учеником романа, драма также забыла о строгости правил и взяла от романа повествовательность. Словом, не тем ли об'ясняется победа романа, что он, как его некоторые теоретики называют, по существу является „полуискусством", что он любые предметы может принять в свое обширное лоно и, несвязанный никакими теоретическими предрассудками и никакими предварительными максимами, может все свободно отразить? Так ли все это?

Схема, которою хотели бы руководствоваться многие историки литературы, такова: до Сервантеса роман был только занимательной выдумкой, Сервантес своим смехом убил привлекательность нелепостей, Санчо-Пансовская точка зрения одержала верх, и роман, стремясь к простоте и естественности, единственно заботится с тех пор, чтобы дать правдивые характеры и простые бытовые сцены. Достаточно довести эту схему до полной определенности, чтобы стало видно, как мало в ней истины. Конечно, в пределах XVII и XVIII веков в романе явственно обозначается тенденция, отводящая его очень далеко от средневековых рыцарских традиций, и Скаррон в „Комическом романе" и Сорель в „Юности Франсиона" и Лесаж в „Хромом бесе"—все они мало заботятся о потрясающих сценах, об единой на всем протяжении романа волнующей интриге. У всех у них роман рассыпался на самостоятельные эпизоды, стал спютой законченных жанровых картин и галлереей портретов, разнообразных, однако, неизменно трактуемых сатирически. Но можно ли эту стадию в истории романа считать следующим после Дон-Кихота достижением, говоря приблизительно так: вот был самый искусственный вид выдуманного и праздного романа, вот Сервантес очистил поле от всех этих красивых и ядовитых плевел и тогда стал произрастать роман здоровый, естественный и питательный? Ведь, во-первых, в пределах тех же веков в той же самой Франции можно найти сколько угодно плевел, и „Астрея" куда более нелепа и выдумана, чем роман о Тристане или Ланчелоте, затем ни Сорель, ни Скаррон вовсе не продолжают какую нибудь традицию, а просто начинают дело заново, впервые и весьма еще беспомощно поднимают но-

вину. Наконец, следует ли их разрозненные картины называть романом, с большим основанием, чем что бы то ни было другое?

Во Франции XVII века роман начинается заново, вглубь нитей от него не протянуть, но вперед они протягиваются вплоть до наших дней. И вот, если взглянуть, не выходя за границы одной Франции, на поле, вспаханное Сорелем и Скарроном, окажется, что оно много раз приносило растения очень мало похожие на те, каких можно было ожидать по посеву, а в XX веке оно зарастет такими дикими плевелами экзотизма, авантюризма и „романичности“, что по сравнению с ними роман о Тристане будет очень простенькой реалистической историей.

Дон-Кихот решительно никаких романических традиций не убил, чем больше становится поле нашего зрения, тем больше это делается видно. Правда, бывали в истории романа периоды большей описательности, но всякий раз, раньше или позже, против такого „изобразительного“ романа поднимался протест. Совершенно не с точки зрения миросозерцания, а только из-за соображений технических. Что роман должен с наибольшей силой и как можно реалистичнее изображать душевную жизнь, об этом никогда не спорили. Спорно другое: какими средствами достигается наибольшая сила и выразительность? Становясь картинным, дробясь на эпизоды, роман терял свою действенность. Почему уже на наших глазах бытовые тенденции в романе вновь сменяются фантастическими? Эволюцией миросозерцания этого никак нельзя об'яснить. Так называемый реалистический роман делался, наконец, скучен своей статичностью, он не давал единого и цельного переживания, а только восстанавливал восприятия различных предметов, он самое психику понимал крайне однообразно и пассивистично. Если „романический“ роман упрекали за шаблонность, условность, литературность, то с таким же правом можно ставить вопрос: нет ли своего шаблона, своих „общих мест“, своих условностей и в романе, именующем себя натуралистическим?

На протяжении всей своей двадцативековой истории роман много раз становился то более изобразительным и зато статичными, то более действенным, зато фантастичным. Лишь очень редко в отдельных, вне школ лежащих, случаях, действенность сочеталась с изобразительностью. Желание быть серьезным, учить и открывать об'ективную истину боролось с готовностью

только на занимательность, на сильные, но фиктивные волнения. Чаще всего историки следят за усилением первой тенденции и игнорируют вторую. Надо признать, что в таком стремлении науки серьезно говорить только о серьезном была доля лицемерия. Получалось такое впечатление: есть романы для исследования и есть романы просто для чтения. Изучались источники первых, писались пространные биографии их авторов, устанавливались законы литературной эволюции, а потом оставалось удивляться, как это после вековой направленности к серьезному вдруг в наши дни приобрела мировую славу „Атлантида“ Пьера Бенуа. Что же? следует плакать о внезапном упадке литературы? Изумляться тому, как вдруг человечество отказалось от своих прав на серьезность? Дело об'ясняется просто: та линия, которая заканчиваться Атлантидою, и никогда не умирала в литературе. Сдавая зачеты в школе по Шатобриану и г-же Сталь, по Бальзаку и европейскому натурализму, читатель сам для себя предпочитал все-таки читать другое. И вот это другое, „вульгарное“, никогда не отмирающее окончательно, разумеется, пора включать в исследование на тех же правах, что и серьезное. От Жан Жака Руссо к Ренэ Шатобриану и может быть, еще от Дидро к Стендалю, — так историки литературы следят за историей романа в начале XIX века. Между тем тогдашний читатель, едва ли знавший Шатобриана, вероятно имевший какое-то представление о Руссо и уже, во всяком случае, никакого — о Стендале, читал романы автора, которого редко кто из историков даже по имени назовет, а если и назовет, то с чувством неловкости. Историк изучает Шатобриана, а публика читала Дюкрэ-Дюмениля, вышедший за три года до „Дельфины“ и до „Атала“, роман которого „Селина или дитя тайны“ распространился в первые годы XIX века в не менее чем миллионе с четвертью экземпляров. Если вспомнить о том, как ограничен был тогда круг читателей, успех чудовищный, неисчислимый. Кто достигал еще такого успеха, такой влиятельности в XIX веке? Это, конечно, из области очень элементарных и вульгарных явлений. Мы были бы совершенно неправы, игнорируя их, потому что с большей или меньшей вульгарностью, с большей или меньшей техничностью традиция этого „романического“ романа тянется сквозь весь XIX век даже и во Франции, очень дорожившей чистотою своих литературных прерогатив: от Дюкрэ-Дюмениля к „Парижским тайнам“ Евгения Сю, „Трем мушке-

терам“ Дюма, к Понсон дю-Террай и оттуда, с некоторым, может быть, пропуском, к Пьеру Бенуа, и вместе с тем к множеству современных „авантюристов“ или представителей „романа-фельетона“. Да и пропуск этот во второй половине XIX века совсем не означал, что круто изменились вкусы читателя. Просто за это время не выделилось ни одного, сколько-нибудь самостоятельного представителя вульгарно-романической школы. Безличных эклектических романов этой школы, не завоевавших себе большой славы, забывавшихся на другой же день после прочтения, печаталось сколько угодно в газетах. А, кроме того, для такого рода произведений почти безразлично, когда они появились. За отсутствием новых соперников Дюма, можно было вновь возвращаться к нему самому, не связанному ни с каким временем и над всеми временами сохраняющему свое двусмысленное обаяние. Так не было согласия между исследователями и читателями. Одни произведения обследовались, чтились, были окружены всяческим почетом, входили в круг обязательных для образованности предметов, и нередко потом оставались на полках в полной неприкосновенности их великолепных изданий, другие просто читались и зачитывались до дыр на их страницах. Но не было ли в возбуждаемом этими последними минутном волнении более сильного воздействия слова, чем в длительной и спокойной почтенности первых? Так ли был неправ обыкновенный читатель, в своих почти одинаковых во все периоды требованиях к роману, которые он нисколько не выдавал за эстетические оценки, но от которых из-за их анэстетичности он никогда не отказывался? Правда, сами по себе эти вульгарные явления мало дают теоретику, они строятся на несложных и почти одинаковых приемах, с большей или меньшей изобретательностью применяемых, но без них совсем были бы неверно истолковываемы некоторые явно серьезные произведения, никак не попадающие в рубрику статически - изобразительных, и таким образом не делалась бы понятной природа романа вообще.

Но можно ли все - таки говорить о природе романа, выделять этот жанр, как нечто совершенно особое, ни с чем не смешивающееся? Обычно под рубрику „роман“ относят весьма различные произведения, так что границы между романом, повестью, рассказом, новеллой почти стираются. Существует довольно известная французская серия учебных пособий под общим заглавием: „Литературные жанры“. Ее авторы Левро и Рустан

составили всю серию из 12 книжек: Эпопея, Роман, Комедия, Драма и Трагедия, Лирическая поэзия, Сатира, Басня, Письма, История, Красноречие, Максимы и Портреты, Литературная Критика. Самым удивительным в таком делении литературы на отделы оказывается, конечно, презрительное отношение к роману. Эта серия печатается в XX веке, между тем, ее авторы живут традициями уже устаревшими, по крайней мере, на два века. Неужели и в новейшее время роман не более распространен и влиятелен, чем басня и сатира, которым уделено на такой же маленькой книжечке, как ему? Теоретическая ригористичность взяла здесь верх над обыкновенной исторической справедливостью. Конечно, гораздо легче выделить жанр басни и сатиры и эпопеи, но история уже давно, и притом уже не в первый раз, оставив на долю исследователей простые и явственно определимые жанры, для эстетической практики сохранила в сущности только один, теоретически как будто беззаконный, роман. Роман и его собратьев — разные виды беллетристического повествования, настолько разросшиеся, настолько покрывшие все поле, что пора, конечно, расчленить эти виды и пытаться установить теорию каждого из них, признав, что если теория литературы хочет оправдать свое право на существование, то прежде всего она обязана спросить, чем об'ясняется, что роман вызывает преимущественно интерес у читателя новейших времен?

Самым трудным было бы сколько-нибудь бесспорно отграничить пределы предмета. Ни терминология, ни обычное словоупотребление не помогают увидать эти границы. Романом называли и называют очень мало схожие между собой явления. Французские писатели совсем не знают разницы между повестью и романом, и больше того: мало даже отделяют роман от рассказа, в сущности термином „роман" покрывая всю ту область, которую русские подчиняют столь же неопределенному слову „беллетристика". В Англии, хотя и пользовались изредка словом „Romance", но чаще то, что следовало бы именовать романом, называют, при таком употреблении лишенным почти всякого смысла, словом Novel. Также и в Испании новеллою называют роман. Отчетливее, как и следовало ожидать, терминология у германских исследователей, зато здесь встречаются примеры другой крайности. Один из них (Karl Noetzel. Einf. in d. russisch. Roman) предлагал недавно еще большую спецификацию, скорее

остроумную, чем основательную, относя по национальному признаку некоторые произведения к области „романа“, другие к области „германа“, третьи — к области „руссана“, считая признаком вторых равновесие между формой и содержанием, признаком первых преобладание формы, и третьих — преобладание содержания. Такая спецификация неудачна уже потому, что в нее никак не входят романы испанские и английские. А затем само различение, довольно наивное, формы и содержания, которое вообще давно пора бы оставить, способно только окончательно запутать весь вопрос. Тот же Достоевский, по мнению Нётцеля создатель типичного „руссана“, формою своих произведений примечателен уже во всяком случае не менее, чем содержанием. Повидимому, вновь положение русского исследователя оказывается наиболее благоприятным; наш язык с достаточной последовательностью и постоянством различает слова: роман, повесть, рассказ. Теоретику остается только сохранять эту общепринятую традицию, лишь в том слегка ее видоизменяя, что вместо слова „рассказ“, довольно расплывчатого, брать иностранное слово „новелла“, которое, по крайней мере, однажды (в Италии в века Возрождения) обозначало вполне определенные литературные явления.

Что же, в паралель этому, хотя бы однажды, явственному пользованию термином „новелла“, может считаться бесспорным в термине „роман“? Повидимому, нет надобности итти дальше XVII века, отыскивая следы сознательного пользования им. Первым теоретиком романа, кажется, был архиепископ Юэ (Huet), который однажды в письме-трактате 1670 г. по поводу произведений г-жи де-Лафайет определил роман, как „выдумки о приключениях, прозой написанные для развлечения и поучения читателя“ (Des fictions d'aventures écrites en prose pour le plaisir et l'instruction du lecteur) и добавил к этому: „любовь должна быть главным сюжетом романа“. Эти определения относятся только к тому виду романа, который в свое время мог наблюдать Юэ, и даже к одной только части того, что он мог наблюдать, потому что ни Сорель, ни Скаррон не подошли бы сюда. Но мы были бы неправы, совершенно игнорируя первые эти определения, какими ни были бы они простенькими. Замечательно то, что всякий раз, когда произносилось слово „роман“, с ним связывался тот же оттенок, который был налицо, когда впервые, и задолго до Юэ, какую-то группу произведений

назвали „Gesta Romanorum“, отнеся к римским временам то, что к историческим римлянам отношения не имело. Средневековый человек среди бедности своего быта, слыша о бывшей когда-то богатой всяческими возможностями римской империи, римским, романским стал называть все небывалое, все несуществующее в его собственном быту. Исторически получалась нелепость совершенно такая же, как когда от того же корня образовали термин „романс“ и „романтический“, хотя у исторических римлян менее, чем у кого другого, было и романтизма и романов и романсов. Было бы бесцельно также преувеличивать семасиологическую родственность всех этих трех слов, истолковывая например так, что роман романтичен по существу. Ведь как раз романтики, нарушая законы литературной иллюзии, скорее разрушали, чем строили роман. Однако и в непроизвольном наименовании какого то рода произведений романским, римским, не нашим, и в этой родственности всех трех терминов была своя правда. Она ощутима в английском словоупотреблении, где синонимом „романа“ будет „fiction“ — выдумка, фикция. Совершенно так же и Юэ слова „роман“, и „фикция“ считает синонимами. Еще более показательна история английского слова Romance которое значит и роман и романс, а в виде глагола — „преувеличивать“ и даже „привирать“. Стоит это сопоставить с фразой обывателя „у нее роман“, „какой у нее роман“, которою он обозначает, как Юэ, непременно любовное приключение, только житейское, а не литературное. Однако, не всякая любовная история именуется у обывателя романом; только такая, в которой на-лицо необычность и, если угодно, некоторая несерьезность. Это слово в применении и к житейским происшествиям и к литературным произведениям обыватель применяет не без сомнения в их серьезности. Конечно, и литературные романы чаще всего построены на любовном сюжете, но было бы неверным определение: „роман есть повествование о любовных происшествиях“. Романы без любви все-таки встречаются, очень много романов, не лишенных любви, построено все таки на чем-то другом, что лишь с большим удобством показуемо на любовном сюжете. Наконец, роман не более, чем всякое другое литературное произведение, любовен, и в таком случае нужно было бы говорить об эротических корнях всякого искусства, они оказались бы на лицо и у музыкального романса, и у оперы, и у элегии и всякого почти лирического стихотво-

рения и у огромного множества живописных портретов. Это вопрос — совсем иной, во всяком случае относящийся к области философии искусства. Из обывательского, обыкновенного пользования словом „роман“ важнее извлечь другой оттенок. Как бы ни старались историки литературы показывать, что все более и более реалистичным становится роман, обыкновенный читатель под „романом“ прежде всего имеет в виду „выдумку“, „вымысел“, особое, интересное, обусловленное заданием найти выход из затруднительных обстоятельств. Должны ли эти обстоятельства быть непременно правдоподобными? Несомненно, с каких-то пор правдоподобие сделалось одним из критериев, Но было бы совершенно неверно говорить, что у романа две стадии, резко друг от друга отличающиеся, что романом прежде назывались произведения занимательные, а теперь называются произведения правдоподобные. И в самом лучшем случае уместно спрашивать о границах правдоподобия. Кроме того, поэтика романа не изменилась, перед нею стала только более трудная задача: из новой материи, гораздо менее податливой, зато более ответственной, по тем же законам построить словесную постройку.

Все же то постоянство, с каким обычное словоупотребление вкладывало в термин „роман“ смысл — „занимательная и мало обязательная выдумка“, еще не достаточное свидетельство о постоянстве и отграниченности жанра. Вера в то, что смысл постоянно сопровождающий слово, уже открывает нам и существо явления, создавала бы семасиологические фетиши. Ведь несомненно самый термин „роман“ довольно случаен и часто употреблялся небрежно. Он разумеется, совсем не употреблялся в Греции, которая не только знала, но, повидимому, и изобрела этот жанр. Чаще всего она просто именовала „любовными повествованиями“ (logoi erotikoi) ту группу своих произведений, которую мы без колебаний отнесем к области романа. В более поздние эпохи нередко называли романом то, что придется отнести к эпосу или к повести, или к собранию новелл, или иногда, даже к трактату. Роман ли „Война и Мир“? Что от романа в „Золотом Осле“? Если „Война и мир“ роман, неужели также роман „Страдания молодого Вертера“ или „Отцы и Дети“?

Несколько большую помощь в отграничении жанра может оказать то обстоятельство, что история знала периоды развитой

и богатой литературы, совершенно однако лишенные романа. Так было в Греции эпохи независимости, так было в века итальянского Возрождения — как раз в обоих случаях в эпохи несомненного и интенсивного цветения искусства. Непрерывной истории романа нет. Он расцветал несколько раз, но всегда спорадически и локально. Очень быстро создался и с крайним постоянством определился канон поздне-греческого романа, преемственно передавшийся в Византию. Период долгий: от II до XII века, произведений немного, но постоянство канона поразительно. Когда он уже вымирал, в другом конце Европы возникал самостоятельно второй период романа, также по своему весьма канонический. Довольно путанная история рыцарского, главным образом, французского романа, XII — XV веков повидимому, не может быть признана непрерывной. Она прервалась расцветом новеллистики, после чего уже в Испании XVI века начинается третий период, где на ряду с вторичными рыцарскими романами возникают пастушеские, пародически-рыцарские и так называемые плутовские. Хотя несомненно, что кое-кто из французских писателей XVII и XVIII веков зависел от этих видов (д'Юрфэ от пасторальных, Лесаж от плутовских), но в целом четвертый период романа, количественно до необозримости богатый, самостоятелен. Роман начинается заново. Раньше других стран—во Франции в XVII веке. Затем в Англии XVIII века. Несколько позже в Германии. Еще позже и уже под несомненным влиянием столичных культур в сохраняющих свой провинциальный, зависимый характер — Италии, вновь в Испании, в Скандинавских странах, наконец в России, где он появится только к середине XIX века, но зато к началу XX века сможет оказать, несмотря на свой провинциализм, мощное влияние на романы „столичные“.

Было бы очень трудно бороться с соблазном говорить только о последнем четвертом периоде. Нам естественно будет казаться, что только средне-европейский роман XVII—XX веков имеет для нас серьезное значение. Об'ективно это неверно. Конечно, количественное преимущество за новейшей Европой. Роман греческий представлен десятком экземпляров. Роман средне-европейский сотнями тысяч, если не миллионами. Но, во-первых, даже о влиятельности количество не свидетельствует. Конечно, например, и в России XIX века изданы тысячи романов, но все же в ней такая огромная часть населения живет

вне всякого воздействия романа, что рыцарский роман нужно признать не менее влиятельным для средневековой Франции. чем новый русский для европеизированной части России и для самой Европы. Во-вторых, мы так хронологически близки к этому четвертому периоду, что готовы, может быть, бываем признать окончательность, так сказать неистребимость этого именно вида словесных искусств. До жалкого существования доведя своих соперников, роман завладел всем полем словесной культуры. Но представление о всемогуществе романа все же было бы иллюзорным и опасным. Уже не раз в XIX веке роману грозило исчезновение. В России век назад был явно период стихотворный. Через 80 лет, в самом начале XX века вновь была новая вспышка стиха. Подобные победы стиха бывали и во Франции. Иногда новелла возобновляла свою атаку на роман, хотя, может быть, и в несколько искаженном, едва ли вполне самостоятельном виде (век назад Меримэ, к концу XIX века Чехов). Мы можем себе представить вновь периоды „безроманные". Наконец, в-третьих, вот какой вопрос был бы самым существенным для теоретика, которому количество экземпляров безразлично: множеству новоевропейских романов соответствует ли множественность и новых канонов? Начавшись заново, роман действительно ли обновил свою поэтику? И каким в таком случае будет соотношение между четырьмя канонами, определяющими основную тенденцию каждого из четырех периодов

Здесь уместно вспомнить еще одно определение романа и, пожалуй, самое соблазнительное. Шопенгауэр, считая, что изобилие внешнего действия есть признак плохого романа, предлагал [1]) такой принцип для оценки: „тем более высокое и благородное искусство будет являть собою роман, чем больше он изображает внутреннюю и чем меньше внешнюю жизнь; и это соотношение, как характерный признак, будет сопровождать роман на всех его ступенях от Тристрама Шенди вплоть до самых грубых и богатых событиями рыцарских и разбойничьих романов. В Тристраме Шенди совсем уже нет никакого действия; но как мало его в Новой Элоизе и в Вильгельме Мейстере; относительно немного его даже в Дон-Кихоте, где притом действие незначительное, сводящееся к шутке; а эти четыре романа венец всего жанра". Этот квалификационный принцип может

---

[1]) Parerga II. § 228.

быть принят за установление основной цели, и следовательно — сущности романа. Не тому ли, в самом деле, обязан своими успехами роман, что всяческие события, все реалистическое интересует одухотворявшегося читателя XIX века только, как показатель духовной глубины, душевных борений, а не сами по себе? Не совпадает ли мысль Шопенгауэра с известным признанием[1]) Флобера: „что мне кажется прекрасным и что хотел бы я создать — это книга ни о чем: книга без всякой внешней опоры, которая держалась бы сама собой, внутренней силой своего стиля, как держится в воздухе земля, ничем не поддерживаемая; книга, которая почти не имела бы сюжета, или такая, по крайней мере, в которой сюжет был бы почти невидимым. Самые прекрасные произведения те, в которых меньше всего материи... Я думаю, что будущность искусства в этих перспективах; я вижу, что по мере того, как растет, оно становится все более эфирным“.

Здесь, как и у Шопенгауэра, вновь общая эстетическая оценка, повидимому верная и плодотворная, но напрасно мы поддались бы соблазну связывать это возрастание эфирности в искусстве с возрастанием романа, считая, таким образом, что изображение внутренней жизни и есть задача романа, что преодоление внешней сюжетности и есть его путь. Можно, конечно, говорить так: эпические поэмы, как первоначальные, так и поздние, воспевали события искусственные, эффектные, внешние и шумные, роман же наоборот, сосредоточен и тих, его предметом являются не бросающиеся в глаза, но знаменательные душевные движения. Можно, конечно, вслед за тем так изображать стадии романа: рыцарский роман лишь в малой степени может быть признан романом, в нем еще все звучит отголосками эпических битв, так ли отличаются рыцари Круглого Стола от троянских героев? Роман авантюрный так же элементарно внешен и далеки ли его приключения от страннических происшествий, приключившихся с Одиссеем? Но вот в обыкновенных переживаниях простого человека роман обретает свой истинный и неот'емлемый предмет. Небезразлично и то, что роман существенно прозаичен и уже по одному этому прост.

Такая схема исторически не была бы верна: путь романа гораздо путаннее, богаче отклонениями и ненужными возвратами

[1]) Письмо Луизе Колэ 1852 г.

к давнишним приемам. Еще важнее, что такая схема и логически не безупречна. Если искать простых бытовых картин, их скорее найдешь в коротеньких рассказах вроде средневековых фабло. Если искать изображений внутреннего мира, то мы найдем их в „Комедии“ Данте, которая ведь целиком подходила бы к принципу Шопенгауэра и к пожеланию Флобера. Что-то помешало, однако, Данте в романе передавать свой замысел, хотя традиция романа достаточно была тогда прочной и достаточно известной Данте. Между тем, едва ли есть другое произведение, которое с такой несомненностью, как „Комедию“, всякий по первому же впечатлению признает совершенно выпадающим из рубрики „романа“. Что эпос и роман несходственны по основной их тенденции, это бесспорно, но различие их следует искать не в том, что эпос — о внешних событиях, а роман о душевных движениях. Если мы станем спрашивать, откуда роман берет для себя материал, от этого мы нисколько не приблизимся к его определению. Материально он безразличен. Но столько раз заново прокладывая свой путь, он неизменно наталкивался на необходимость располагать этот материал только известным образом. И чем менее сходные брать периоды и виды романа, тем это становится очевиднее.

II. РОМАН ДРЕВНЕ-ГРЕЧЕСКИЙ.

За исключением пасторали Лонга „Дафнис и Хлоя", роман греческий совсем не вошел в библиотику даже и образованного европейца. Он почти забыт и жалеть об этом особенно не приходится. Даже об'емистые книги о греческой литературе уделяют ему несколько строк. Все эти повествования о любви Феагена и Хариклеи, Херея и Каллирои, Клитофонта и Левкиппы, построенные по одному и тому же шаблону, риторические и искусственные, с трудом будут прочитаны современным читателем, привыкшим к гораздо более тонкому ведению интриги, к внимательному изображению характеров и среды. Почему-то в XVIII веке их много переводили на французский язык, а с французского три из них были переведены и на русский, и даже один из них вышел тогда в трех русских изданиях. Хотя литературные вкусы конца XVIII века совсем не так плохи, как то было принято думать совсем недавно, но в этом пункте возвращаться к его традициям нам не к чему. И самый факт этих переводов привел бы нас только к вопросу о культуре XVIII века, в частности, обозначая интересные частности в эпохе „русского просвещения", но нисколько не был бы свидетельством о неумираемости греческих романов. Из их числа живым остается и останется только „Дафнис и Хлоя", среди специфически „литературных" произведений стоящий особняком. Эта пастораль также соблюдает все правила греческого романа, однако, несмотря на эти правила, она осталась живой. Внутренняя тема прорвалась сквозь охлажденный шаблон правил, сквозь внешне обязательную фабулу, и этот роман (по внешнему строению — роман, по существу пасторальная повесть) проникнут индивидуальной обаятельностью, которой так чуждалась греческая беллетристика.

Если невысока их эстетическая ценность, то еще меньше их значение, в узком смысле слова историческое, как свидетельств о своей эпохе. Когда они писаны? Этого никто не смог окончательно установить, несмотря на весь тончайший аппарат исторической и филологической критики. „Эфиопскую повесть“ Гелиодора относят и к третьему и к пятому веку, „Клитофонта и Левкиппу“ к третьему и к шестому, „Херея и Каллирою“ к первому и шестому, „Дафниса и Хлою“ датируют от второго даже до восьмого века. В последнее время сильнее тенденция сужать рамки романического периода и относить их к более ранним векам. Что от этого выигрывает исследователь? Романы теснее примыкают к последним созданиям классической греческой литературы, преимущественно к любовной лирике, зато более долгий получается разрыв с византийской литературой, продлившей традицию греческого романа. А раз датировка возможна в пределах целых шести веков, притом веков исторически очень подвижных, то, само собой разумеется, ценность таких исторических свидетельств становится сомнительной. Первые романисты умышленно избегают каких бы то ни было конкретизирующих указаний, действие происходит вне определенной эпохи и вне определенной страны, герои мечутся из города в город и из страны в страну, но ни одна страна не описана точно. Абстрактный пейзаж, какая-то эпоха, абстрактные герои. Роман, которому будто бы суждено сделаться самым непосредственным и точным свидетельством о своем времени, начинает свой путь с анахронистичности, более сознательной, чем какой бы то ни было другой вид литературы. Это следует отметить уже с самого начала.

Но нет ни одной главы в истории романа, которую теоретик мог бы исследовать так плодотворно, как эти однообразные и искусственные произведения. Потому ли, что жанр на этот раз оказался небывало устойчивым, потому ли, что количество экземпляров было очень невелико, (что всегда печально для читателя, но благоприятно для исследователя), потому ли, наконец, что давно уже нашелся исследователь с наредкость благоприятным сочетанием способностей к конкретизации и к отвлечению, ни одна отрасль романа не может дать таких ясных выводов для теоретика, как роман греческий. Больше всего благодаря книге Эрвина Роде, которая, появившись пятьдесят лет назад, до сих пор остается образцом литературного ана-

лиза. Эстетические недостатки исследуемого предмета послужили исследованию на пользу. Что обычно обнаруживается в романе далеко не с такой явственностью, наоборот, что всячески маскируется, здесь совершенно на виду. Признаки вторичные, способные обмануть теоретика, чарующие своим реализмом, обманывающие, здесь просто отсутствуют. Виден самый костяк жанра, в малой его привлекательности для ищущего волнений читателя, зато с полной очевидностью и обязательностью для исследователя. Генетический метод не всегда приводит к плодотворным результатам. Так долго могут быть на виду, при зарождении, признаки вторичные или и вовсе акциденциальные, что легко ими обмануться. Можно думать, что в данном случае этого не произошло, вернее всего потому, что роману не пришлось пребывать, при начале своей жизни, в состоянии смешанности, синкретизма, как, скажем, новелле, которая долго жила в лоне сказки, очень медленно от нее отмежевываясь, хотя по основной своей тенденции новелла противоположна сказке. Впоследствии и роман не раз будет являться в смешанном состоянии. Манера механически включать в повествование иностильные рассказы, повести, случайно найденные в чужом чемодане, характерна не только для Апулея или Сервантеса, но даже и для иных писателей XIX века. Таким образом роман иногда станет почти механическою связкою новелл. Но с самого начала он резко от новеллы отделился, так же, как и от любовной лирики. Что Роде показал эту пропасть между романом и его предшественниками, новеллистикой и лирикой, это было огромным достижением для теории романа.

Классическая Греция не знала романа, несмотря на все богатство своих искусств—вот, конечно, самый поразительный факт, позволяющий вполне точно наблюдать его возникновение, говорить об эстетических причинах его появления и устанавливать его структивные принципы. Почему не знала? Потому ли, что она вообще лишь высокую эстетическую материю признавала достоянием искусства? Такой ответ был бы неверен и опровергался бы уже одной ссылкой на Аристофана. Повседневность, быт вовсе не исключались из области искусства. Потому ли, что Греция избегала любовных тем? Роман, раньше всего любовное повествование, не мог возникнуть в силу своеобразного целомудрия греческого искусства или в силу существенно мужественного его характера? Действительно и Гомеровский и Геси-

одовский эпос не интересуются эротическими сюжетами и даже там, где Одиссея не могла совсем их миновать, она коснулась их вскользь. Вне эротики и драма. Безлюбовен Эсхил, безлюбовен Софокл. Лишь Еврипид с своим сознанием смятенности человеческой природы впервые ввел в драматическое искусство любовные темы. Уже одним этим, но далеко не только этим от Еврипида до романа остается только шаг. Этого шага греческая литература не сделает в течение четырех или даже пяти веков. И не потому, что избегая в эпосе и драме любовных тем или мотивов, она вообще держала искусство вдали от любви. Любовная лирика существовала, вырабатывала и укрепляла приемы и мотивы, которые в конце-концов найдем мы и в романе, но гораздо позже. В своих мотивах роман зависит от любовной лирики, но одних этих мотивов было недостаточно для его появления. Наконец, отказ Греции от романа можно было бы об'яснять еще так: она избегала эстетически беспринципного искусства, недаром даже для своей резкой, непристойной, бытовой и характерной комедии считала обязательной ритмически размеренную речь. Роман не вкладывается в греческую эстетику, потому что он беззаконное дитя? Он не ограничен никакими об'емами изображаемого события, а известно, хотя бы из определения Аристотеля, какое имеет для трагедии значение выбор события определенного об'ема. Он не ограничен никакими пределами и для трактовки; всегда устно рассказываемая (в принципе) новелла уже одним этим фактом принуждена ограничить, следовательно, определить свою поэтику. Что сила воздействия лирического стихотворения обратно пропорциональна его размеру, это знала греческая поэзия еще тверже, чем поэзия новейших времен. Еще более жесткие правила с неизбежностью обретает всегда драма в одном факте своего сценического воплощения и ограниченного внимания у зрителя, которое неизбежно поддерживать перипетией, сменами напряжения и успокоения. Ни одного из этих ограничений не знает роман. Ничем не определяется то время, которое потратит его читатель (непременно читатель, не слушатель) на его восприятие. Нисколько не ограничена его тематика: ни героичестью, ни дидактизмом, ни лиризмом, ни комизмом. Он может на своем бескрайном протяжении поочередно быть то тем, то другим, то третьим. Не прозаическим ли его существом обусловлена бескрайность романа? Вот предположение, само собою напрашивающееся, на

самом деле целиком опровергаемое греческой практикой. Проза—искусство совсем не более легкое и нисколько не менее принципиальное эстетически, таков закон, с бесспорностью демонстрируемый всей античной прозой. Впрочем, существо романа не зависит и от теории прозы, если прежде всего под нею понимать стилистику. Чтобы искать образцов античной прозы, для этого нужно обращаться отнюдь не к античному роману. Диалоги Платона или письма Луция Сенеки - примеры такой стилистической соразмерности, такой сдержанности, такого непринужденного изящества, каких мы не найдем ни в одном античном романе (за исключением, лишь отчасти, опять таки Дафниса и Хлои). Все греческие романы стилистически манерны, многословны, общи. Таким образом, даже на этом пути мы не находим оформляющего принципа романа. Любовных мотивов недостаточно для того, чтобы образовался роман, не отсутствие бытовой тенденции препятствовало его возникновению, но также и стилистические совершенства не имели отношения к судьбам романа. И тем не менее роман вовсе не беззаконное дитя. Наоборот, его природа открывается даже явственнее, чем какого-либо другого из видов искусства.

К какому бы веку ни относить возникновение романа, ко второму ли после нашей эры, как делал Э. Роде, к первому ли до нашей эры, как это делают некоторые исследователи теперь [1]), все равно остается в силе тот факт, что между классической литературой и эпохой романа — глубокий и резкий разрыв. Во всех известных ей видах словесного искусства Греция классическая руководилась тем ощущением цельного и замкнутого мира, которое так хорошо согласуется с сдержанностью и соразмерностью ее эстетики. Все удивительно расчленено, для каждого из исскуств обретается свой круг чувств, законченность входит в самый замысел, как первый постулат искусства. В Греции поздней эта цельность разорвалась и рассеялась. В период эллинизма, когда собственное дело Греции потеряно, когда, распространяясь по неограничиваемо большому миру, греческая культура интернационализируется, во всяком случае лишь в этот период появляется роман. Свой малый мир потерян, мир открывающийся недостижим и безграничен. Такое ощущение прямо не отрази-

---

[1]) См. вступит. статью А. В. Болдырева к роману Ахилла Татия «Левкиппа и Клитофонт» Изд. Всемирная Литература 1925 г.

лось в греческом романе, в котором напрасно стали бы мы искать героев с фаустовской душой или сюжетов подобных „Моряку-Скитальцу“. Иным, гораздо более специальным, образом сказался в судьбах романа культурный разрыв: он не есть завершение прежде существовавшего искусства; при всей бедности своих средств греческие романисты начинают новое дело. Порознь взятые отдельные мотивы, приемы и темы романа можно найти в классической греческой литературе, также не собирался он быть новатором и в области стилистики. Но из суммы всех этих заимствований еще не получался роман. Не хватало самого стержня. И ни от одного из предшествующих искусств роман не мог его получить: ни от эпической поэмы, ни от лирики ни от драмы, ни от новеллистики.

Он и возьмет его из чужой области — из ораторского искусства, из риторики. История романа начинается таким образом с эстетического парадокса: в будущем самый доступный, общепонятный и популярный вид искусства создается из очень специальных и совершенно академических упражнений по риторике.

Из всех видов словесного искусства труднее всего было бы разграничить области романа и драмы. Может даже казаться, что роман есть последняя ступень в развитии драмы, что он только технически, а не по принципам своего строения, отличается от драмы. Драма пишется для постановки на сцене, этим определяются ее приемы, роман не связан с условностями, но во всем сохраняет сущность драматической действенности, Роман есть воображаемая драма, воображаемая в подробностях больших, чем то позволяли бы драме театральной сценические условия. Роман есть рассказываемая драма. Греческие теоретики это очень хорошо чувствовали. Они отлично понимали, что вовсе не в естественности положений и не в бытописании и ни в психологии, какой угодно — нерв романа. В психологии конечно. Но в особой, специфической психологии, по существу родственной той, какой требует и драма. Греческие теоретики, не зная термина роман, в применении к этому виду творчества колебались между терминами „история“ и „драма“, чаще пользуясь вторым: drama dramatikon, sintagma dramatikon. В одном случае Роде нашел повидимому, как раз применительно к тому, что мы назвали бы романом, даже термин: drama historikon, что переводится не как „историческая драма“, но как „драма в рассказе“.

В сущности можно было бы и сейчас, совсем отказавшись от термина „роман", продолжать идти путем греческих теоретиков. Из всех определений, которые нам приходилось до сих пор приводить, это первое, о котором можно говорить всерьез, которое пренебрегает вторичными признаками, напоминая об основном. Можно было бы считать роман частным видом драматического творчества, в точности сохраняя именно этот термин „Драма в рассказе" (так же, как именуя новеллу „Комедией в рассказе"). Было бы очень интересно, идя по этому пути, проследить все стадии романа. Но, повидимому, как бы ни были родственны драма и роман, между ними есть существенный пункт различия. Драма выросла из хоровой песни, если она фактически не всегда пользуется привилегией катарсиса, очищающего действия, на подобие музыки очищающего, то принципиально всегда может ею воспользоваться. Драматическая перипетия, соразмерная смена под'емов и снижений, напряжения и облегчения близка к музыке. Между тем роман, явившись из риторических упражнений, обусловливается не принципом катарсиса и не принципом перипетии, а взятым из риторики принципом контроверсы, т.-е. некоторого неразрешимого положения, до конца остающего проблематическим душевного состояния. Драма катартична. Роман проблематичен. Что он появился из риторических упражнений, это вовсе не анекдотическая, исторически-случайная подробность. Он до глубины риторичен. И другая подробность в его возникновении также имеет не только исторический интерес. Риторика может служить своим, практическим целям. В эпоху, когда она была служанкою этики, роман не возникал. Риторика была только средством обнаружить истину. Но вот этический и правовый источник иссяк. Поздняя „чистая риторика", „риторика сама по себе" открывает сложные казусы, она только обнаруживает их противоречивость, ей важно найти неразрешимое столкновение интересов. В этой атмосфере, в таких привычках рождается роман.

В соединении романа и риторики нет ничего необычного для историка литературы. Все эти любовные повествования в книгах по греческой литературе всегда называются „второстепенным продуктом софистики" или „софистическими любовными романами". В каком смысле? Не в том, что эти авторы романов были, кроме того, и софистами. О большинстве их решительно ничего не известно, возможно, что и имена их вымышлены.

Были ли они лично софистами, обучались ли они риторике, этого мы не знаем. А что роман греческий не только в некоторых характерных своих деталях, но и в основных своих принципах родился от риторических упражнений, что он риторичен по существу, в этом сомнений быть не может, это вскрывается и аналитически, это достаточно обнаружено и исторически. Такая связь романа с софистикой иногда приводила к очень резким суждениям: „В самой Греции, в ее нравах—писал один французский филолог[1]), возражая против гипотезы о восточном происхождении романа — в развитии или скорее в одряхлении ее гения, на отмелях ее литературы и цивилизации, в школах софистов, где истончались и в бесплодных дискуссиях сводились на нет все идеи, создавшие величие предшествующих веков — вот где нужно искать элементы, из которых составились безличные произведения, своей причудливостью способные забавлять выродившихся греков, но ничего не прибавляющие к их славе. Роман — последнее дитя греческой литературы, плод упадка; и это нужно в полной мере признать—он несет в себе все признаки старчества".

Факты, указанные здесь, верны, оценка их произвольна. До какой степени ни было бы распространенным познание по аналогии, находящее в жизни рас, наций, государств смену тех же возрастов, что в жизни отдельного человека, смысла в нем мало; и всякий раз, когда говорят о декадансе, упадочности, употребляют просто полемический термин, выражая им свое несогласие с новой школой или течением, которое может оказаться через некоторое время очень могущественным и даже признанным, как то случилось, например, с так называемым „декадентством" французским и русским; нападки на софистику вообще, к концу XIX века, вышедшие из моды, были вызваны сократическим направлением в философии: примером этики не руководствовалась софистика, отваживавшаяся на эвристику, даже если она не приводила скоро к готовым результатам, на диалектику, как ценную вне нравственного значения ее выводов. Верно то, что греческие романы эстетически не значительны, но то соотношение умственных сил, которое впервые привело к роману, оказалось вовсе не старческим, наоборот как раз таким, которое

---

[1]) Etude sur le roman chez les grecs de Charles Zévort en tête de la traduction francaise des Romans grecs. Ed. Charpentier 1889.

будет встречаться в истории, в самые разные ее периоды, бесчисленное количество раз.

О родстве романа с риторикой можно было бы говорить в самой общей форме. Любое пособие по риторике оказывается пособием и по теории романа. Так, в учебниках Цицерона мы нашли бы положения, подходящие и для нашей цели. „По своему вкусу можно выбирать, каким способом возвеличить любое явление. В речах украшающих, которые целью имеют удовольствие, нужно употреблять те способы, которые вызвали бы любопытство, чувство неожиданности и наслаждение. В речах увещательных наибольшую силу имеют перечисление благ и бед“. „Следует также чаще прибегать к таким орнаментам: нечто изумительное, или неожиданное или предвещенное знамениями, чудесами и оракулами или ниспосланное богами или судьбами тому лицу, о коем идет речь. Ведь ожидание слушающего и изумление и неопредвиденная развязка всегда доставляют наслаждение“. „Вступление говорит о лицах действующих или о самих событиях. Они трактуются с троякой целью, так, чтобы мы слушали сочувственно, с интересом и вниманием (ut amice, ut intelligenter, ut attente audiamur)... Чтобы мы слушали с интересом и внимательно, нужно прямо начинать с фактов (a rebus ipsis ordiendum est)“. „В речах украшающих (in exornatione) можно пользоваться хронологическим порядком или разделением по категориям, или под'емом от менее существенного к более существенному или спуском от более существенного к менее существенному или все располагать без уравнения, с разнообразием, смешивая малое и большое, простое и сложное, темное и сияющее, радостное и печальное, невероятное и правдоподобное, все это будет уместно в жанре украшающем“.

Такие и многие, в этом же роде, правила, в равной степени относящиеся и к роману и к этому виду красноречия, которое не имело практических целей и называлось не этическим и тем менее судебным термином exornatio, можно найти даже у серьезного Цицерона. До какой степени последний отрывок близок, например, к тем требованиям, которые пред'являет анонимная античная риторика на этот раз уже не к речи, а к самому роману[1]). „Этот род рассказа должен заключать в себе: веселый тон повествования, несхожие характеры, серьезность,

---

[1]) **Цит. А. В. Болдырев, в указ. статье.**

легкомыслие, надежду, страх, подозрение, тоску, притворство, сострадание, разнообразие событий, перемену судьбы, нежданное бедствие, внезапную радость приятный исход событий". И до какой степени оба эти определения имели бы силу не только по отношению к одному античному роману.

Но такое выведение романа из украшающего вида красноречия было бы слишком все-таки общим и предположительным. По счастью до нас дошло одно античное руководство, позволяющее гораздо ближе сопоставить роман и риторику, почти до настоящего законченного романа доведшую свои школьные упражнения. Практических целей в это время (начало римской империи) перед софистами уже не стояло. Политической роли они не играли, на судебных процессах их роль так же была весьма ограничена, между тем то было время нового и очень яркого расцвета ораторского искусства. Оно эмансипировалось от каких бы то ни было практических целей, от этических оценок, рассматривало не случаи в действительности происшедшие, а случаи предполагаемые, воображаемые (так называемые „гипотезы"). В этих школьных упражнениях, являющихся в силу внешней их неприложимости самоцелью, и обозначился уже остов будущего романа, особенно в одном их виде — так называемых „контроверс". Марк Анней Сенека в виде воспоминаний о своих ученических годах оставил необыкновенно точное описание этого вида упражнений в своей книге, озаглавленной „Контроверсы". Он не только дает темы упражнений, каждая из которых могла бы быть сюжетом романа, но и с возможной точностью вспоминает, как развивал тему каждый из участников этого семинария по риторике. Например, задавалась тема такая: купец богатыми подарками трижды и тщетно пытается соблазнить красивую жену уехавшего соседа; купец умирает потом, оставив ей свое состояние в награду за ее целомудрие; муж вернувшись, обвиняет ее в неверности. Или еще пример, озаглавленный „Внук от куртизанки": отец изгнал своего сына, тот влюбился потом в куртизанку и прижил с ней мальчика; заболев, он призвал отца примириться; он умирает, и отец, сжалившись, усыновляет мальчика; второй сын обвиняет отца в слабоумии и т. д. В десяти книгах Сенеки приведено около ста подобных сложных случаев. Участникам семинария предоставлялась возможность каждому по своему развивать тему, каждому освещать казуз, становясь на сторону кого-нибудь из

действующих лиц. Случаи выбирались с явным предпочтением сложного, недопускающие одного решения ни юридического, ни нравственного.

Стоит более подробно привести аргументацию по поводу одной темы, озаглавленной „Дочь предводителя пиратов“, допускающей особенно много толкований. Тема такова: юноша, попав в плен к пиратам, пишет отцу, прося его о выкупе, но не получает ответа. Дочь предводителя пиратов берет с него клятву жениться на ней, если она его освободит; вместе с нею юноша возвращается к отцу, который, однако, не соглашается на этот брак, подыскав сыну новую невесту, богатую сироту; жениться на ней сын отказывается, отец изгоняет его, лишая наследства. Первый из участников семинария встал на защиту отца: юноша предпочел отцу пирата, каковы же благодеяния такого тестя? В дальнейшем — вспоминает Сенека — он прибег к „такому колориту (Colore hoc usus est pro patre“): дочь пирата вовсе не из желания облагодетельствовать отдалась юноше, а просто по сладострастию“. Говоря за сына, второй участник защищает также и дочь пирата: ее только называют так, она наверно рождена от какой-нибудь пленницы, так по самой своей природе своей она далека от своего отца. Она больше сделала для юноши, чем и собственный его отец. Тот покинул сына, она помогла ему. Какой жалкий был у него вид, какими лохмотьями был он прикрыт. Что, кроме сострадания могло руководить ею? Вы советуете пожалеть, наоборот, о сироте, жениться на которой требует отец? Но стоит ли о ней жалеть, раз она богата? Все богатые жены стремятся только к одному: поработить себе мужа. Третий участник еще энергичнее подчеркивает этот оттенок: дочь пирата освободила, а эта богатством своим скует. Четвертый, наоборот, вновь становится на сторону отца, при этом „такой дал превосходный образ“ (a parte patris pulcherrimam imaginem movit) он „с той стилистической внезапностью, которая была ему свойственна“ начал с описания, он притворился, что слышит шум и смятение, что видит повсюду опустошение и грабеж, дома об'яты огнем, жители в бегстве, и после такой ужасной картины добавил: а ты чего испугался, юноша? Ведь это тесть твой идет.

Высказав возможное толкование казуса, при чем представлялась возможность высказываться за любого из действующих лиц и любыми приемами пользоваться: изобразительностью,

трогательностью, логичностью, участники семинария не приходили ни к какому выводу, сам по себе образный анализ был единственной целью упражнений. Марк Анней Сенека конспективно сообщает их ход, но в предисловии к своей книге ему захотелось возможно подробнее вспомнить также манеру каждого из своих сотоварищей по семинарию, который в школьном расписании обозначался словом „декламаций". Эта часть предисловия может показаться воспоминаниями о разных романистах, а не риторах. Сенека пишет между прочим так: „отыскивая в своей памяти всех тех, кого я слышал из отличившихся в декламациях, я среди прочих нахожу воспоминание о философе Фабиане, который, будучи совсем молодым, приобрел в декламациях ту же известность, которую он позже добыл себе в дискуссиях. Он упражнялся под руководством Ареллия Фуска и подражал его красноречию, но впоследствии ему пришлось больше затратить работы для уничтожения этого сходства, чем сколько он потратил на его приобретение. Изложение у Ареллия Фуска было блестящее, это правда, но вымученное и запутанное, слишком много деталей, ритм слишком мягок, чтобы нравиться тем, кто подготовлялся к философии благородной и сильной; его стиль был крайне неровен, то тощий, то до распущенности смутный и расплывчатый; начало, аргументы, рассказ трактовались сухо, в описаниях он не соблюдал накаких правил при выборе слов, только бы они блестели; ни силы, ни глубины ни энергии, речь великолепная, но скорее распущенная, чем радующая своим богатством. Фабиан скоро покинул эту манеру; когда захотел, он избавился от излишества, но не сумел избежать темноты, которая преследовала его и в философских занятиях. Часто он говорил короче, чем нужно для понимания, и в своем высоком и простом красноречии он сохранял следы прежних своих недостатков. Некоторые обороты у него столь внезапны, что они даже не коротки, а обрублены. Сентенции Фабиана почти всегда мягки и всякий раз, когда ему попадался сюжет, позволявший критиковать свою эпоху, в его вдохновении было больше величия, чем мощи. Ему не хватало силы и остроты борца, но без всякой искусственности речь его сияла естественным блеском. Когда он говорил, его приятное и спокойное лицо отражало ровность его характера; в его голосе не было натянутости, в чертах лица никакой напряженности, слова точно сами текли без его вмешательства. Его ум стал с неко-

торых пор совсем примиренным и так как он отринул действительные страсти, изгнал гнев и зависть, ему плохо удавалось воспроизводить чувства, которых он научился избегать. Ему больше удавались речи увещания (Suasoria): вид местности, течение рек, расположение городов, нравы народов никто не описывал с большим богатством. Никогда не было у него недостатка в словах, но быстрым, легчайшим потоком все вокруг обтекала счастливая его речь (sed velocissimo ac facillimo cursu omnes res beata circumfluebat oratio)".

Стоит привести столь живые характеристики этих двух риторов, чтобы перед нами явились два писательских темперамента. При иных культурных условиях, особенно при иной культуре слова, при восприятии его сквозь книгу, а не устную речь, они уже совсем стерли бы грань между риторикой и романом. Если у Цицерона один вид красноречия — речь украшающая — становится прототипом романа, то уже в юности Сенеки старшего, который немногим моложе Цицерона, все красноречие пропиталось беллетристикой. Из всех вместе трактовок сложного воображаемого случая, в основе которого лежит неразрешимая контроверса, получается роман, каждый из героев которого может найти себе в каком-нибудь из читателей защитника. Дело романистов возможно острее обнаружить контроверсионность, а читатель сам, если ему угодно, по своим вкусам, найдет ей этическое оправдание.

Другой вид упражнений, о которых вспоминает Сенека, вопреки прямому смыслу своего заглавия также приобретал беллетристический характер. Они назывались „декламации увещательные" (Suasoria), но приводимые Сенекой их примеры ничем не оправдывают такого заглавия. Контроверсии были прототипом психологического или проблематического романа. Суазории — романа настроения, описательного и в стиле Руссо или Шатобриана-декламативного. Задается тема „Александр размышляет, плыть ли ему по океану". Ряд риторов, каждый по своему, советует Александру остерегаться моря. Вот настал день, и тебе не хватает дела, вот где конец и царства твоего и моря. Пускаться в океан это значит не найти новый мир, а потерять старый. Перед нами беспредельное море, на которое не покушался еще не один человек, цепь, опоясывающая всю вселенную, ограда материков, пространство, никогда не тронутое веслами; устрашающий мрак давит эти воды и не знаю,

что, скрытое природою от глаз человеческих, погребено в этой вечной ночи. Мы бросаемся в море, кому оставляем мы землю? Другие риторы пытаются развивать изложение с иными тенденциями. Один из них обращается к психологии, говоря от имени матери Александра (ethicos induxit matrem loquentem), описывает угрожающие ему опасности. Другой говорит от имени солдат: „Мы покинули родителей; покинули детей, требуем себе отпуска". Но остальные вновь обращаются к настроению, изображая переживания плывущих по океану; и вот долгое время видят они, как позади их все больше погасает солнце и свет, они движутся вперед смело сквозь замкнувший их мрак, к пределам природы, к отдаленным берегам мира; и вот океан, несущий на своих ленивых волнах ужасных чудовищ, в своей беззаконности питающий страшных китов и морских псов, встает перед их кораблями и хватает их.

Мало сказать, что развивавшаяся в таких направлениях риторика подготовляла появление романа. Любовные повествования Гелиодора или Ахилла Татия даже в меньшей степени будут романом, чем все эти экзорнации, контроверсии и суазории. Пока перед риторикой стояли юридические или политические цели, она была строго ограниченной практической дисциплиной. Но едва эти цели отпали, едва — одновременно с этим — исчезла обязательность нравственных оценок и наоборот явился интерес к трудным и противоречивым положениям, подобные риторические упражнения просто стали заменять для культурного античного человека то, чем для человека новых времен будет роман. Греческие любовные повествования далеко не все использовали, что давала, как уже готовые навыки, романисту риторика. В отдельных своих мотивах греческий роман, в сущности, даже гораздо более литературно-традиционен, гораздо более внешен и статично-картинен, чем можно было ожидать по развитию риторики. Но в других мотивах связь с риторикой совершенно бесспорна. Риторика клином вторгается в роман, в самом элементарном и для романа ненужном своем виде. Что еще важнее — от нее роман взял основную контроверсионную концепцию, другими словами, самое свое существо.

Юноша и девушка, оба таинственного происхождения, по каким-то причинам в детстве покинутые родителями, оба необыкновенной, сияющей красоты, оба целомудренные и до конца сохраняющие свое целомудрие, встречаются на каком-

нибудь празднике и сразу влюбляются друг в друга; не в своих чувствах, а исключительно во внешних обстоятельствах (неизбежные путешествия, бури, пираты, плен, покушения на их целомудрие) будут они находить препятствия к браку; благодаря вещим снам, благодаря неожиданным встречам, узнаваниям, они найдут друг друга и своих родителей и с честью выйдут из самых разнообразных испытаний своей верности. Такова до изумительности одинаковая схема греческих романов. В ней мы различаем три группы традиционных мотивов: 1) мотивы любовные, здесь романист наименее изобретателен и целиком зависит от картинных, статистических изображений любовной лирики, 2) мотивы странствий, еще более старые, чем любовные, доходящие до Одиссеи, но только не столь прочные, 3) мотивы в узком смысле слова риторические; герои из'ясняют, вернее риторически вскрывают свои чувства друг перед другом и еще чаще перед своими обвинителями, при чем и девушка, по общему замыслу простая и чистосердечная, оказывается необыкновенно искусным, планомерно и доказательно развивающим свою речь оратором. Все эти мотивы можно отнести к материи повествования. На ряду с ними в романе всегда сложная контроверса или ряд контроверс, которые нужно признать структивным принципом. Таковы противоположность их верности друг другу и повсюду их преследующего „непостоянства обстоятельств", „прилива и отлива бед", противоположность их знатного происхождения и их теперешнего рабства и бедности, противоположность их целомудрия и постоянно извне ей угрожающего сладострастия (куртизанка или развратная царица, как жена Пентефрия, покушается на честь юноши, тиран или вождь пиратов преследует своими ухаживаниями девушку), противоположность их всецелой любви и обета чистоты, который они должны соблюдать до последней страницы романа, хотя они странствуют по миру вдвоем, они вместе спят, их вместе бросают в темницу, их считают мужем и женой, они выдают себя за брата и сестру, на самом деле они жених и невеста; в некоторых случаях и более причудливая борьба жизни и смерти: героиня умерла, но она, конечно, окажется живой, героиню возвели на костер, но огонь не коснется целомудренного ее тела и т. д.

Как раз в своих любовных мотивах греческий роман наиболее литературно-традиционен и лишен новшеств, именно

в любовной психологии, вернее в ее отсутствии, в наличии только поз и образов любви. Главная тема романа (за исключением Дафниса и Хлои) — препятствия; это — романы приключений, а не любви. Совершенно как эротическая греческая поэзия подходила к чувству извне, почти как живописец статически изображая ее внешние проявления, так же и роман статичен и картинен в тех коротких главах, которые отданы самому чувству, и комбинирует только ряд общих мест. Они ограничиваются только начальным моментом любви. Центром в этой части повествования всегда будет первая встреча. Клитофонт о своей встрече с Левкиппой рассказывает так:... „я увидел девушку, чье лицо, как молния, ослепило мои глаза. Такою видел я некогда изображенную на быке Селену; очи, сверкающие яркою прелестью; волосы золотые, и золото это вьется; брови черные, чернота непроглядная; щеки белые и белизна их в середине слегка розовела и становилась подобной пурпуру... ее рот — цветок розы, когда роза начинает приоткрывать уста своих лепестков. Как только я увидел ее, тотчас же погиб; ибо красота ранит острее стрелы и струится в душу через глаза: глаза путь для любовного ранения. Что только не хватило меня сразу? Восхищение, изумление, дрожь, стыд, дерзновение; я величием восхищался, красоте изумлялся, содрогался сердцем, дерзновенно смотрел, стыдился своего плена. Я изо всех сил старался оттянуть свои глаза от девушки, а они не хотели и тянулись к ней, канатом красоты притянутые, и, наконец, победа досталась им“. В рассказе о встрече Феагена и Хариклеи более подробно дается картина праздника, на котором они встретились, описывается процессия посвященных в белых туниках, и черные быки и юные фессалийцы с волною кудрей и костюм, конь, осанка их предводителя Феагена; он сверкал светом, ветерок играл его кудрями, у его коня шея была гибкой, как волны, высокая голова, прямые уши, он гордился прекрасной своей ношей; но когда на колеснице запряженной парою белоснежных быков, в пурпуровом плаще, усеянном золотыми лучами, явилась Хариклея, оказалось, что и Феаген может быть побежден. „И вдруг они остановились недвижимо, точно пораженные изумлением, она — протягивая факел, он с рукой, готовой его взять. Долго они оставались так, устремив очи друг на друга, точно так, как если бы, видясь когда-то прежде, они силились собрать свои впечатления. Потом они улыбнулись нежно, украдкой,

улыбкой, которую выдали их глаза, и, точно устыдившись происшедшего, они покраснели оба, а минутою спустя, когда, очевидно, волнение проникло до сердца, побледнели. Словом тысячи перемен во мгновение отразились на их лицах, тысячу раз менялись цвет и выражение лица, выдавая волнение их души". „Подумай — продолжает рассказчик — как рождается любовь: предметы, воспринятые зрением, дают ей рождение; они разливают вокруг себя как бы легкое испарение и дают проникнуть страсти сквозь очи в душу".

Так сама по себе являющаяся общим местом и всегда даваемая, как живописная картина, сцена встречи распадается на ряд традиционных мотивов. Таких мотивов, общих роману и лирике, можно найти не мало: розы и лилии—краски красоты, любовь—огонь, любовь—морская волна, любовь — не знающая лекарств болезнь. „Я больна. Но не знаю чем. Я страдаю, а на теле моем нет раны. Я тоскую, но ни одна из овец моих не потерялась. Я вся пылаю, даже в прохладной тени. Сколько раз царапал меня колючий терновник, я не плакала. Сколько раз пчелы жалили меня, я от этого не теряла охоты к пище. Значит сильнее, чем все это — боль, которая теперь пожирает мое сердце". „Что сделал со мной поцелуй Хлои? Губы ее нежнее роз, прикосновение их слаще меда, а между тем ее поцелуй больнее пчелиного жала... О злая победа! О страшная болезнь, которой я назвать не умею! Не отведала ли Хлоя ядовитого напитка прежде, чем меня поцеловать". Так стеная, повторяют и Дафнис с Хлоей несложную эротическую символику, общие места статической эротики. Дальше ее начальной стадии романист не идет, он ограничивается этими знаками. Чтобы ввести бури и испытания, ему приходится черпать мотивы из иных источников — из более реалистических или более утопических путешествий.

Вот почему теоретическое значение имеет этот второй источник: путешествия, этнография, утопическая литература давали роману ту широту, без которой он вообще немыслим. Роман любовен, этого мало, любовна и лирика и разсказ. Роман широк и многопланен. Таким определением мы все-таки несколько более приближаемся к его существу. Поздние романисты сумеют слить вместе внутреннюю тему и эту многопланность. Греческие романисты наивно ограничиваются простым сложением двух тем, идущих из разных источников: любовная

лирика — этнографика. Многопланность не входит в самое чувство, даваемое лишь в первой его позе, но добавляется извне путешествиями. В сущности и все эти странствия и приключения еще статичны, они не вносят движения в внутреннюю тему, оказывают препятствия, никак не отражаясь на чувстве. Противоположность остающегося неизменным чувства и все вновь и вновь насылающих различные бедствия странствий нельзя еще считать подлинной контроверсой. Две стихии, не смешиваясь между собой, противостоят друг другу. Широта захвата, будучи характерным признаком романа, сама по себе еще не в силах создать новый жанр. Приключения Одиссея не менее романичны, чем неизбежные в греческом романе войны („мать всяческих перемен") нападения пиратов, рабство, тюрьма. Это скорее смена картин, для которых писатель совсем не находит нового подвижного и трепетного языка. При пересказе, греческий роман может показаться необыкновенно действенным, при чтении он дает неисчислимое количество отдельно стоящих эпизодов, число которых могло бы быть и еще увеличено. По своей фабуле драматические эпизоды эти рассказываются слишком спокойно, их композиция ограничивается простым перечнем поз и положений, без настоящего драматизма. Греческому романисту вообще очень редко удается выйти за пределы условно-спокойного тона, так мало подходящего к столь удивительным и страшным происшествиям. Есть у него некоторая взволнованность в начальных любовных сценах, но это всегда взволнованность живописца. У него есть также под'ем в тех местах, которые так далеки от наших вкусов и кажутся нам наиболее холодными и ненужными. Это — длинные и образцово построенные речи, которыми будто бы простодушные герои выясняют свое положение и свои чувства перед обвинителями, а иногда и друг перед другом, оказываясь гораздо искуснее, рассудочнее и хитрее, чем можно было предполагать. „Раз ты убеждаешь меня говорить и раз ты мне явил первые знаки благосклонности, увещанием стараясь добиться того, чего мог бы добиться силою и раз с другой стороны все сказанное ранее касается меня, то мне приходится—как бы ни было многолюдно собрание—отказаться от привычек своих и от привычек своего пола и дать ответ на предложения брака тому, кто держит меня в своей власти". Так Хариклея начинает свою, обращенную к предводителю пиратов, длинную речь, в которой, весьма точно

и расчлененно обозначив различные стадии своих приключений она, прикинувшись согласной на брак, хитро и искусно будет просить лишь об отсрочке. Не иными способами будет она аргументировать свой казус и в разговоре с своим возлюбленным, когда тот, услыхав об ее согласии на брак с пиратом, будет упрекать ее за нарушение клятв: „не богохульствуй и не будь ко мне более жесток, чем сами бедствия. Когда все мои поступки, все мое поведение в прошлом дали тебе столько доказательств моих чувств, не бросайся к подозрениям, основываясь на речи, служащей необходимостям минуты. Иначе не меня, но себя явишь ты изменившимся. Ибо по отношению ко мне, как бы ни была я несчастна, никакая сила в мире не была достаточно могущественной, чтобы отвратить меня от добродетели. Лишь однажды, это я знаю, я изменила ей: к тебе об'явившись пылкой страстью. Однако, законной! Не как любовнику уступила я, но как супругу, с коим соединяли священные связи, предалась я тебе всецело и до сих пор сохраняю себя чистой от каких бы то ни было незаконных сношений с тобой: сколько раз я отклоняла твои покушения, и ища случая, чтобы законно освящен был союз, установленный нами с самого начала, и в коем мы поклялись на самом для нас священном. Что за безумие тебе поверить, что варвара я предпочту греку, разбойника—любимому мною?"

Подобного рода риторические выяснения чувств не совсем исчезнут и в позднейшей литературе. В сущности, те об'снения, которыми обмениваются Юлия и Сен-Пре в романе Руссо, по вопросам о чувстве, невинности и дружбе, будут только ослабленной степенью этих речей. Роман в письмах вообще, по отношению к роману с речами, будет второй степенью риторического романа, который поздно сменится романом об'ективным, где не речами, не исповедями и письмами, но раньше всего положениями будут обаруживаться чувства.

О более еще тесной связи с риторикой, в самом узком и не допускающем сомнений смысле, свидетельствуют заключающие греческий роман судебные процессы, без которых не может быть доказано, оставшееся неясным в течение всего романа, благородное происхождение героев, не может быть обнаружена как-будто опровергаемая столькими фактами их невинность. Любовь к судебным процессам также не исчезнет в поздних романых и в некоторых из них, как в „Преступле-

нии и Наказании“ или особенно в „Братьях Карамазовых“ судебному разбирательству будут подлежать случаи весьма путанные. Но, кажется, все же никогда роман не доходил до такой сложной паутины антитез, как в Греции, откуда достаточно взять хотя бы такие два отрывка из этих заключительных речей: „Рассудите: захочет ли настоящий убийца умереть вслед за своей жертвой? Бывает ли, что жизнь ему невыносима из-за горя? Где виден такой любвеобильный убийца? Кто любит так сильно свою ненависть... Я был влюблен, говорит он, в Мелиту, поэтому-то будто бы и убил Левкиппу. Так, как же это он обвиняеть в убийстве милую ему Мелиту, а из-за Левкиппы, им убитой, жаждет теперь умереть? Вот, значит, как ненавидят любимое и любят ненавидимое“ (Ахилл Татий. VII. 9). Еще антитетичнее другой случай: „Она рассказывает о брате, который не существует, ее спрашивают о существующем действительно, об этом чужестранце, она уверяет, что он ей не знаком; потом она старается спасти, как друга, того, кто ей незнаком. Когда она узнает, что ее просьбы за него ему не помогают, она как милости просит прав самой его убить, как завзятого врага. Ей отвечают, что только женщине, женщине замужней разрешается совершить жертвенное заклинание, она об'являет, что у нее есть муж, не называя его. И как могла бы она его назвать, раз он не существует и никогда для нее не существовал, после доказательств ее невинности, которое дало испытание огнем“ (Гелиодор. XI. 22).

Эта остро и явствено обнаруживающаяся заинтересованность греческого романиста не только логическим, но и судебным разбирательством не делает всего романа целиком судебным. Судебные мотивы включаются в его амальгаму в такой же отдельности, как мотивы любовные и мотивы географические вроде часто встечающихся описаний какого-нибудь редкостного животного (Нильский конь Ах. Татий. IV. 2. Крокодил ib. IV. 19. Чудовищное животное, нечто среднее между львом, лебедем, верблюдом, страусом у Гелиодора X. 27). Риторические мотивы, едва ли еще где столь назойливые, только свидетельствуют о родине гречечкого романа. В них до осязательности становиться очевидным, как риторика создавала впервые ту умственную среду, в которой только и мог быть зачат роман.

Право быть причисленным к роману греческие произведения завоевывают себе не сразу. Чаще это лишь предверие ро-

мана, отдельные пункты приближения к роману, среди без обязательности сцепленного разнородного материала. В композиции этих повествований о многом—только две верные точки: первая встреча и заключающий повествование брак. Между ними должно поместиться какое-то количество препятствий, ритардационных отступлений, вставных рассказов. Они связываются и располагаются по принципу свободного повествования, которое без особой мотивировки может увести и в самую неожиданную страну. Но есть среди греческих романов, по крайней мере, один пример обдуманной и преднамеренной композиции, где не только в частичных мотивах, но и во всем расположении материала будет желание воздействовать теми же средствами, которыми умела достигать таких эффектов риторика. Это большой роман Гелиодора „Эфиопика" наименее картинный, мало чувствительный, но поражающий своей композиционностью.

И в простых своих построениях роман пользовался известными риторике средствами для поддержания интереса при очень бедной по существу внутренней теме: замедлениями и внезапностями. Здесь применено более сложнее и также известное риторике средство. Недавно русские теоретики вновь ввели термин „обратного развертывания сюжета", в самом деле очень уместный в применении к целой группе новых и новейших романов. Но вводя его, знали ли они, что это просто перевод рекомендовавшегося и греческим учебником по риторике термина anastrofe tes taxeos? Этот принцип с необыкновенным богатством применен Гелиодором. Роман бедного строения, избрав какой-то эпизод, бывает принужден перебивать его протокольным пересказом предшествующих событий. И очень поздние некоторые романисты, при крайне развитой технике романа, иначе не умели справиться с обязательными для романа требованиями выбирать эпизод, замещающий собою события всей жизни. Другие будут строить повествование по принципу простой хронологической последовательности, рискуя свести роман к хронике. Обратное развертывание сюжета сразу вводит нас в следствия, не сообщая о причинах, нагромождает мало нам понятные и только нас интригующие события, делая таким образом интересными и те из них, которые, при развертывании хронологическом и при вставленных рассказах о ранее происшедшем, могли бы и не представлять большого интереса. Путем привлечения параллельных тем, включения рассказов в рассказ, вне-

запных перерывов, а главное введения нас сразу в середину действия, очень долго остающегося нам непонятным, Гелиодор достигает такой сложной композиционности и такой связанности, к которой романисты вернутся лишь в очень поздние эпохи. Если эпизоды „Эфиопики“ перенумеровать хронологически, то план ее окажется таким: сначала мы присутствуем при пятом эпизоде, потом вводится паралельное действие, потом продолжается пятый эпизод, перебиваясь третьим моментом параллельного действия, потом нам рассказывается об эпизоде втором, третьем, первом, рассказ внезапно обрывается, происходит шестой эпизод, потом нам рассказывается об эпизоде четвертом, который вновь перебивается воспоминаниями об оставшихся неясными моментах паралельного действия, наконец мы присутствуем при эпизоде седьмом и восьмом. Даже если исключить параллелизмы, следить только за основным его сюжетом и не обращать внимания на разницу показываемого и рассказываемого, схема получится достаточно сложная: 5, 2, 3, 1, 6, 4, 7, 8. Роман построен неравномерно, он распадается на две части: первые пять книг, в которых быстро, пестро и анахронистично чередуются события, и вторые пять книг, где медленно повествуется о развратной царице, влюбившейся в Феагена и о том, как Хариклея обрела, наконец, своих родителей и получила право на брак с Феагеном. Параллельная история грека Кнемона остается недосказанной, может быть, потому что роман дошел не в очень исправном виде.

Роман начинается эффектно. При восходе солнца, на вершине горы у устья Нила появились какие-то разбойники. Перед ними открывается странное зрелище: следы недавно происходившей здесь резни, корабль без экипажа, раненые юноша и девушка необыкновенной красоты. Не успели разбойники понять, в чем дело, как появляется другая шайка разбойников, от которой первой приходится бежать. В плен ко вторым попадают Феаген и Хариклея. Приставленный им слугою греческий пленник рассказывает свою, также весьма драматическую, историю. Глава пиратов хочет жениться на Хариклее. Новая война спасает ее. Во время битвы ее прячут в пещеру, где, думает Феаген, она и убита. Но убита там вовсе не она, а та служанка, которая фигурировала в рассказе Феагена и совершенно непонятно, как оказалась в Египте, как раз у тех же пиратов. Пираты разбиты. Феаген и Хариклея на свободе. Они отправляются странство-

вать, вместе с Кнемоном. Отбившись от них в пути, Кнемон встречает как раз приемного отца Хариклеи, под опеку которого она была передана другим лицом, получившим ее от египтянина, в свою очередь получившим ее от матери, устыдившейся того, что у нее, эфиопки, родилась дочь с белой кожей. Приемный отец рассказывает об юности Хариклеи, о первой встрече ее с Феагеном и об ее рождении (самая сложная часть повествования: в роман включен рассказ Калазириса, включающий в себя пересказ рассказа Хариклея, в свою очередь включающий в себя пересказ рассказа египтянина — по принципу четырех колец, одно другого меньше, вкладывающихся одно в другое), после паузы, во время которой появляется Хариклея, принятая сначала за служанку, — о путешествии Феагена и Хариклеи. Калазирис вместе с Хариклеей отправляются на поиски Феагена. Они попадают в плен к персам, где Калазирис встречается с своим сыном, а Хариклея с Феагеном, затем к победившим персов Эфиопам, царь которых и оказывается отцем Хариклеи. Здесь в книге десятой как раз окажутся и тот египтянин и тот Хариклей, о которых, к этому времени уже умерший, Калазирис рассказывал во второй книге, и таким образом все звенья жизни Хариклеи найдены и связаны, и она может уже не расставаться с Феагеном.

Как ни была бы велика композиционная настойчивость Гелиодора, она направлена только на внешнее. Внутреннего драматизма роман лишен, за исключением только седьмого эпизода, где медлительнее рассказывается о неистовой в своей страстности царице, бросившей в тюрьму и на мучения остающегося ей непокорным и целомудренным Феагена. Новый романист, вероятно, сделал бы из этого эпизода центр повествования, связав в этот узел все противоположности: страсти и любви чистой, рабства и таинственного происхождения, войны, освобождающей из плена, и любви, бросающей в плен. Такого единства греческий роман избегает. Наиболее композиторски настроенный Гелиодор предпочитает прерывчатость рассказа, параллелизм тем, иногда перекликающихся на очень большом расстоянии (так и в рассказе Кнемона фигурировала неистово в него влюбленная и мстящая ему мачеха, так и в рассказе Калазириса упоминалось о роковой куртизанке, так пережитое Феагеном в седьмой книге параллельно пережитому Хариклеей в первой книге).

Наибольшая же особенность греческого романа, если брать и этот самый выработанный его образец, в том, что внешняя фабула отделена от внутренней темы. Задача их соединить останется позднему роману, который очень медленно будет находить способы, чтобы открыть контроверсы не во внешних препятствиях, а в самом строении чувств, которому и обратное развертывание сюжета будет нужно не для того, чтобы заинтересовать запутанностью событий, а показать изумительную анахронистичность самих наших чувств. Впрочем, нечего и говорить, что и в позднем романе, в самых разных его концах у Вальтер Скотта и Пьера Бенуа, у Фильдинга и Стивенсона сплошь и рядом интерес будет столь же внешним, как и у Гелиодора.

Всякая попытка античного писателя сосредоточить и конкретизировать роман, приводила или к его ограничению или к декомпозиции. В пасторали „Дафнис и Хлоя“ внутренняя тема интенсивна и осложнена ее маскировкой (тема чувственная только усилена мнимой невинностью), зато все внешние события стали совсем уже не обязательными, почти до марионеточности нестрашными. В „Метаморфозах“ Апулея гораздо сильнее отдельные реалистические черты, зато все его повествование распалось на ряд новелл. Быть может в „Сатириконе“ Петрония достигалась связанность сильно и откровенно воспринятой действительности с внешней занимательностью, но дошедший до нас отрывок Сатирикона слишком незначителен, чтобы мы могли говорить об его композиции в целом.

III. РОМАН СРЕДНЕВЕКОВЫЙ.

Большая привлекательность средневекового романа в том, что он возник как-то нечаянно, органически. Наталкиваясь в других культурах на постоянство одного из видов романа, мы чувствуем назойливую неизбежность привычки. Как часто мы готовы бываем сказать: в эту эпоху мог бы возникнуть и еще какого то вида роман. О, если бы больше не создавалось литературных привычек и традиций! Так теоретик был бы чрезвычайно рад, если бы был найден греческий роман, совершенно нарушивший схематичность фабулы: любовная чета, препятствия, счастливый исход. Эта попытка низвергнуть несносное владычество фабулы, нарушить постоянство романического типа, на самом деле только приводила бы к более серьезному пониманию контроверсы и, таким образом, в лишенном школьной традиционности образце еще более подтверждалась бы внутренняя неизбежность по существу всегда единого романического строения. Так назойливо однообразен и плутовской роман в Испании и Франции, также строящийся по одной и той же сюжетной схеме: плут, отправляющийся искать себе счастья, количественно не ограничиваемые встречи в пути и также счастливая развязка. Думают, что новейшее время сумело победить ограниченность схем и однообразие школьных правил, однако, может быть, никогда не был таким однообразным даже тип издания: под романом подразумевается книга установленного формата и почти определенного об'ема, не слишком короткая, но и не до утомительности длинная, сообщающая о новом казусе, о группе по новому рассказанных инцидентов, множество которых сводится лишь к перестановке очень немногих и достаточно уже известных сил.

Что называли романом в средние века? Если восстанавливать смысл слова, как его понимало раннее средневековье, вы

выигрываем очень мало: повидимому оно под романом подразумевало вообще произведения не на латинском, а на разговорном языке. Но соблюдать педантически такую семасиологическую случайность не к чему, потому, что из этого безбрежного множества „романской“ литературы выделялись разные виды лирики и драмы, выделялись фабло и пр. Если брать слово уже, то все же останется группа довольно разнородных произведений. Иногда это была коротенькая, простая и трогательная история, рассказанная в стихах, иногда почти сказка, иногда почти новелла, иногда отрывок из истории, но иногда также длинное, состоящее из бесчисленного количества авантюр и эпизодов, прозаическое повествование, как тот роман XIII века о Ланчелоте, который занял бы двадцать томиков обычного теперь французского формата. Садясь за работу, современный романист уже заранее знает, что он пишет. Он уже видит перед собой книгу установленного образца. Что ему остается? Только изобрести новый сюжет? Найти новый психологический инцидент? Писатель средневековый сюжетов не изобретал, он как будто только пересказывал и соединял давнишние мотивы, то прозой, то стихами. И вот сам собою от поэмы эмансипировался роман. Бывает так, что в сюжетной основе романа мы сразу узнаем обычный сказочный мотив, на этот раз он приурочен к историческому лицу, но перед нами уже не сказка и не историческая легенда, а роман. Нередко в романах Круглого Стола отголоски старых мифов, даже греческих. Как мифы, они уже выветрились, сделались почти непонятными, сохранились только как мотивы сказочные, им предстояло стать действующими силами в романе. Лишь очень медленно оформлялся весь этот давнишний материал. Писатель не заботился о том, чтобы вышел непременно роман или непременно поэма. Сухо рассказанное сначала в прозаической хронике, потом становилось предметом песни (lai), в новое время сказали бы: баллады, потом материал многих песен соединялся в новом прозаическом произведении, в пестроте которого узнаются и отголоски мифов и сказочные мотивы и черты легенд и ситуации песен. Но перед нами не сказка и не песня, а роман. Внешний момент этого перехода таков: сказки пересказывались устно, они построены на принципе живого слова, а став организующим принципом, живое слово декомпонирует сюжет: песни и поэмы также пелись вслух

и строились не композиционно, а ритмически; появление романа совпадает с возникновением книги для чтения.

Больше всего трудность его исследования сказывается в том, что невозможно найти бесспорную исходную точку. Корни всей этой группы стихотворных и прозаических произведений кроются очень глубоко, в несохранившихся, конечно, устных сказаниях, которые были принесены кельтами часто даже при переселении их в Европу. Потом в течение нескольких веков они вновь и вновь перерабатываются. Далеко не все из этих переработок до нас дошли, многие сохранились в отрывках, многие смешались с другими отрывками. В какой-то момент составлялась сводка этих вариантов. В нее могли войти и новые эпизоды. Пространная редакция вновь иногда сокращалась. Затем в течение нескольких веков произведение было забыто и уже в наши дни по всем этим пестрым, разновековым и разноязычным материалам ученый составляет новую сводку, опять таки одно сокращая, другое сохраняя, пригоняя к стилю какого нибудь одного из вариантов. Приходилось бы выбирать какую то среднюю точку между первоначальными песнями — сказками, явно еще не претендующими быть романом, и поздними сводками и композициями, которые или грешат множественностью эпизодов, или, наоборот, могут грешить чрезмерной складностью: какой нибудь компилятор XIII века и не намеревался писать удобовоспринимаемый роман, а только собирал, как историк, все эпизоды из разных вариантов; ученый XX века, воссоздавая роман о Тристане, берет для этого и мотивы и стиль средневековый, но все же располагает материал без этой нескладности и непоследовательности, которые можно относить на долю неумелости старых компиляторов, а можно считать и особенностью, даже несомненным достоинством средневековой поэтики. Вопросы о композиции мы и не можем поставить без сомнений в том, не говорим ли мы о принципах современной композиции, а не средневековой (если возьмем за основу сводку, сделанную современным нам ученым) или не выдаем ли механическую сводку за композицию (если брать поздне-средневековые прозаические изложения).

Эти трудности становятся только виднее, если их проследить на судьбе какого нибудь одного романа, который до наших дней сохранился не только как памятник, но как еще и теперь непосредственно воздействующее живое художествен-

ное произведение. Таким в наибольшей степени является роман о Тристане, отчасти благодаря воскресившей его сюжет опере Вагнера, впрочем, очень далекой от более манерных, но и более тонких старых французских поэм. Когда в самое недавнее время французские ученые и просто литераторы стали воссоздавать средневековые романы, не столько ради ученых целей, сколько как книги, нисколько не потерявшие своего интереса и для читателя XX века, то роман о Тристане оказался первым в этом ряду. Очень известна его новейшая реконструкция, сделанная Жозефом Бедье. Исключительность „Тристана" — в богатстве внутренней темы, не затемненной внешними авантюрами, что всегда несколько утомительно в сказаниях о Ланчелоте [1]), Парсифале, Галааде. В них не был свободен средневековый их создатель еще и потому, что в самом начале они были связаны условностями мифологического миропонимания, не вполне понятными уже самим средневековым романистам. Они вновь оказались связанными в конце средневековья, к половине XIII века, когда все носители различных сказаний стали рыцарями Круглого Стола, а, наконец, об'единились и одной целью: поисками святого Грааля. Мотив Грааля впервые появляется у поэта XII века Кретьена де-Труа, но первоначально в очень неявственном указании на чудесное блюдо Грааль, то исчезающее, то появляющееся вновь и руководящее Парсифалем в его странствиях. Мотив этот мало чем отличается от обычных сказочных знамений (так олень на охоте приводит Пепина к убежищу Берты, так ласточка приносит королю Марку золотой волос Изольды). Позже в многочисленных, обрывающихся, вновь возобновляемых переделках сказания о Парсифале к нему присоединится новое понимание: Грааль — тот кубок, которым Иосиф Аримафейский собрал кровь распятого Христа. Поэт XIII века Роберт де-Борон соединил сказания бретонского цикла, к тому времени уже об'единившегося

[1]) Было бы правильнее именовать их по французски: Персиваль, Ланслот или Лансело, так как роман средневековый есть раньше всего достояние Франции. Но это было бы насилием над русскими традициями, которые взяли имена из разных языков: Лансло именуют по итальянски Ланчелотом, французскую Iseut по немецки Изольдой, французскую Геньевру также по итальянски Джиневрой, французского Персиваля по немецки Парсифалем. Впрочем, и ново-французский язык не всегда последователен и своего Персиваля также называет Парсифалем.

вокруг Артура и вокруг Круглого Стола, с христианским пониманием Грааля. В таком соединении не было никакой внутренней обязательности, благодаря ему сказания приобретали единый стержень, но потеряли свободу, отныне нужно было пересмотреть все авантюры и перестроить характеры применительно к новой цели, появилась вынужденность: условность трактовки не справилась с противоречиями. Законченная поэма о Граале не создалась никогда (опять-таки, если не считать мистерии Вагнера), но расколола сказания, едва приобретшие себе творческую свободу. Насильственность такого соединения больше всего путаницы внесла в роман о Ланчелоте, у которого никак нельзя было найти необходимого для поисков Грааля целомудрия, но которого все-таки направляли за поисками Грааля. Впрочем, и Парсифаль не всегда оказывался достойным Грааля, который по одной из редакций был обретен сыном Ланчелота Галаадом.

Этому не органическому, а случайному смешению мотивов рыцарский роман обязан многими неверными о нем представлениями. Не читавшие средневековых романов о Тристане или Ланчелоте представляют их себе вроде шиллеровского рыцаря Тогенбурга, пассивными или условно вздыхающими созерцателями, целиком в позе и нисколько не в движении. Конечно, и Сервантес способствовал представлению о рыцаре-аскете, манерном и галантном вздыхателе. Пародия Сервантеса относилась вовсе не к средневековым романам, а к вторичным поздним „рыцарям“ вроде Амадиса Гальского, повествование о котором построено на абракадабре авантюр и на обусловливающих все строение романа любовных позах, статичных и одинаковых. Этих обеих опасностей, которые вели бы его к статичности вдвойне, роман средневековый не вполне избежал, но с ними обеими в какой-то момент своего развития справлялся вполне успешно. Было бы неверно смешивать его приемы с приемами провансальской средневековой лирики, с ее на редкость интеллектуальной трактовкой любви мотивированной, сопровождаемой условными позами, и обязательно ведущей к нравственному совершенству, не столько любви, сколько „галантной стратегии, маневры которой столь же регулярны, как выпады в турнирах“ (I. Bédier). В число своих композиционных сил средневековый роман включил некоторые приемы провансальских трубадуров, но не более, чем Данте, в „Новой

Жизни“ которого мы находим провансальские мотивы поклона, ширмы, очей — балконов души, но сонет которого „Tanto gentile“ — полное преодоление провансальской статичности.

История Тристана, благодаря богатству своих исконных тем, также преодолевает назойливость школьных приемов, преодолевает и угрожающую ей в конце литературного пути — схематичность. Она включается в цикл короля Артура, но в такой степени ее происхождение чуждо этому циклу, что она сохранила свою самостоятельность даже при смешении с инородными сказаниями. Роман о Тристане таким образом может быть выделен больше других из смеси авантюр, потопляющих всякое своеобразие. Его с наибольшим успехом удается реконструировать. Основная нить [1]) романа такова: Тристан, первый из корнуэльских воинов, охотников и музыкантов, ранен отравленным мечем в поединке с ирланским чудовищем, требовавшим себе дани молодыми девушками. В лодке без парусов и руля уплывает раненый Тристан, его прибивает к берегам Ирландии, где сестра убитого им чудовища не узнает его и исцеляет. Позже сюда же его посылает его дядя Марк сватом к ее дочери — Изольде. Он освобождает Ирландию от дракона. Его признают за врага, но все же Изольду ему вверяют. В пути по ошибке Тристан и Изольда выпивают волшебный напиток, который должна была она разделить с своим будущим мужем, и от которого любовь будет бесконечна и бесгранична. Так, Тристан и Изольда связаны непобедимой любовью. После тысячи эпизодов, вызванных этой страстью (лучший из них — когда, изгнанные королем Марком, Тристан и Изольда уединенно живут в лесу) они разлучены, Тристан женится на другой Изольде, но не может забыть первую. Он ранен в бою отравленным оружием и, зная, что

[1]) Так излагает Gaston Paris. La litt. fr. au moyen age. Тем более стоит следовать его изложению, что вокруг Гастона Пари создалась школа медиевалистов, в частности, поставившая задачу реконструкции романов Круглого Стола. Позже Пари написал предисловие к реконструкции „Тристана“, сделанной его учеником, теперь самым авторитетным знатоком средневековой литературы Жозефом Бедье. Реконструкция Бедье существует и в русских переводах. Таким образом и русский читатель может убедиться, как Бедье варьирует мотивы в своем повествовании, являющемся не столько реконструкцией, сколько новым пересказом, продолжающим традицию средневековых романистов.

только Изольда Корнуэльская может его исцелить, посылает за ней и приказывает посланному поставить на обратном пути белый парус, если Изольда согласится, черный — если откажется. Изольда все бросает ради него, но другая Изольда, подслушавшая наказ мужа, говорит Тристану, что корабль идет с черным парусом. Тристан, силившийся до сих пор жить, тотчас умирает, и Изольда, найдя его мертвым, также умирает на его теле.

Очень много раз эта история пересказывалась. Сохранена ли хотя бы в одном из пересказов тематическая нить, столь кажущаяся неразрывной? Уже и упрощающее изложение не может скрыть, что эта нить сплетена из разнородных мотивов: некоторые из них шаблонны и по своей действенности крайне ограничены (освобожденные девушки от дракона, рана, нанесенная отравленным оружием), другие наоборот и свежи, и действенны неисчерпаемо (ненависть, переходящая в любовь, любовь символизируемая чарующим напитком, две Изольды). Писатель новых времен игнорировал бы первые, и в полной мере развил бы вторые. Своеобразие средневековой поэтики заключается в том, что можно назвать приемом недоразвитых мотивов, остающихся потенциально интенсивными. Ни в одном пересказе основная линия романа не раскрывается в нарастающей полноте и цельности. Рассказчик не спешит ее развернуть, он отходит к мотивам второстепенным. Ему постоянно угрожает опасность нагромоздить эти отклонения и затеряться в них. Кто хотел бы реконструировать средневековый роман в момент его цветения, должен найти эту точку равновесия в зыбучем и изменчивом материале, когда основная линия не выпрямлена до педантической прямолинейности, когда она не засыпана извне явившимися приключениями, которые бывают нужны, как контраст или просто как пауза.

Такой точкой равновесия по отношению к Тристану будут поэмы двух англо-норманских поэтов середины XII века — Беруля и Томаса. Оба они при всей своей, по сравнению с поздними пересказчиками, простоте, мало похожи друг на друга. Беруль лиричен, композиционно отчетлив, незамысловат, наивные хитрости и трогательные сцены наиболее удаются ему. Правда, от поэмы Беруля сохранилась только средняя часть: несколько сцен того времени, когда Тристан жил при дворе короля Марка. Тристан близок с Изольдой, король подо-

зревает их, но так охотно сам перестает верить своим подозрениям, что роман готов перейти в идиллическую поэму с легким оттенком лиризма. Все эти немногие сцены закончены, прозрачны и легки. Тристан и Изольда должны встретиться у водоема, под сосной, о чем карлик доносит королю. Король прячется на дереве. Тристан видит его отражение в водоеме. Но как предупредить королеву? Однако, подойдя, и Изольда увидела при свете луны тень короля. „Господи, Боже мой! — говорит она шопотом, — сделайте так, чтобы мне первой заговорить“. Слушайте же, как она опередила и предупредила своего друга: „Сеньер Тристан, как вы осмелились! Вызвать меня в такое место, в такой час!..“ Тристан и Изольда оправдались. Карлик весь почернел от стыда и страха, раздулся от ярости и бежал. Его простил король. Карлик задумывает новую ловушку: он рассыпает муку между кроватями Тристана и Изольды. Тристан приметил, он перепрыгивает на кровать королевы, но забыл про незатянувшуюся еще рану в боку. Кровь из нее текла на муку. Тристан и Изольда изобличены и схвачены. Тристана ведут на костер. По дороге ему разрешают зайти в часовню на вершине скалы. Он спрыгнул со скалы и чудом спасся: Изольду король отдает прокаженным: это худшее наказание, чем костер. От прокаженных ее отбивает Тристан. Тристан и Изольда прячутся в лесу. У них нет ни соли, ни хлеба. Их лица худы, платья в лохмотьях. Но они счастливы. И вновь королю донесли. И вновь хитрость их спасает. Король застает их лежащими вместе. Но между ними лежит обнаженный меч. Если бы они любили друг друга грешной любовью, разве они положили бы этот меч? Они прощены. Изольда возвращается к королю. Но пусть лучше Тристан удалится.

Вот весь сюжет дошедшего до нас отрывка из поэмы Беруля. Едва ли и вся она была длинной, — едва ли и в более драматических эпизодах нарушалось ее легкое, расчлененное, полу-лирическое, полу-сказочное строение.

Отдаленная от нее, может быть, только двадцатью годами поэма Томаса, сохранившаяся в пяти отрывках, три из которых очень коротки, дает возможность восстановить рассказ о женитьбе Тристана на другой Изольде, белорукой, и о смерти Тристана и Изольды. Томас мало сходен с Берулем. Он сбивчив в расположении материала, полемизирует с другими рассказчи-

ками, но не всегда имеет мужество установить свою независимость от них, по преимуществу склонен к психологическим выяснениям, охотно пользуется диалогической экспозицией и пространным анализом чувства. Он разностилен, драматичен, отрывочен. Как-будто века прошли между наивным Берулем и неуравновешенным, риторическим Томасом.

„И вот Тристан возжелал Изольды белорукой из-за ее красоты и из-за имени Изольды, ибо какою ни была бы красота без имени, и каким ни было бы имя без красоты, Тристан не возжелал бы ее, но соединение этих обоих качеств внушает ему план взять юную девушку в жены. Он таким образом представит себе положение королевы и увидит, есть ли наслаждение в соединении с женщиной без любви. Он хочет на самом себе испытать обращение Изольды с королем и вот намеревается искать наслаждения в об'ятиях Изольды, юной девушки"... „Так Тристан задумал порвать с Изольдой, вырвать из своего сердца страсть и браком с другой Изольдой освободиться от первой. Но как раз без той Изольды никогда не полюбил бы он Изольду эту... Если бы он ту Изольду возненавидел всем своим сердцем, он не взял бы эту, из-за любви к той. Если бы он пылал к той всецелой любовью, он не просил бы руки другой Изольды. Но вот теперь в какое любовное бедствие погружается он, он хочет бороться с чувством, стряхнуть свою скованность, освободиться от муки. Это значит пасть в беды, в тысячу раз жесточайшие. Так случается со многими. Что от горечи любви, тоски, тяжелых мук и страданий они делают, чтобы расстаться, освободиться и отомстить, это сковывает их цепями, еще более нерасторжимыми"... „Тристан ложится, Изольда его обнимает, целует его губы и лицо, она прижимается к нему тесно, вздыхая в глубине сердца, ибо она желает того, чего не хочет он. Примет ли он наслаждения, откажется ли от него, от того и другого не менее будет страдать Тристан. Природа пред'являет свои права, благоразумие говорит в пользу Изольды. Страсть Тристана к королеве гасит его страсть к девушке, парализует желание и делает природу бессильной. Любовь и разум держат его под своим игом, укращают инстинкт его плоти. Его беспредельная любовь к Изольде заставляет умолкнуть чувственность, обуздывает возникший без желания позыв. Это не потому, чтобы Тристан не был расположен ласкать молодую свою жену, но другая любовь его удерживает. Он чувствует ее же-

ланной, чувствует обольстительной, он дышет страстью и ненавидит другое желание, столь сильное, что оно запрет кладет на его инстинкт. Но все уступает той большой любви. И для Тристана это мука и боль и тревога и тоска не знать, как соблюсти целомудрие, как держать себя с женой, к какой стратегии прибегнуть. Не без стыда для него эта борьба. Он бежит от предмета желаний и, уклоняясь от наслаждения, тайком уходит от страсти".

В этих размышлениях Тристана, переходящих в беседу с самим собой, (она приведена очень сокращенно) — основная тенденция романа в стихах Томаса, так же как идилия в Моруайском лесу — кульминационная точка поэмы Беруля. В том и другом направлении могло быть развернуто повествование Следует ли произведение Беруля называть романом? Если оно дошло бы целиком, колебание между романом и поэмой, вероятно, разрешилось бы в пользу идиллической поэмы. В пересказе же Томаса, хотя дошедшие от него отрывки также охватывают часть сюжета, обнаруживается возможность произведения, которое иначе, как роман, назвать нельзя. Склонность его к усилению душевного конфликта вместе с отказом от предметной изобразительности, повидимому, были его индивидуальной особенностью, хотя ей он и не подчинял всего материала, как средневековый писатель вообще не компонировал, а разве, что в ы д е л я л отрывочную тему. Вслед за рассказом о женитьбе Тристана почти без перерыва Томас сообщает о комическом великане Оргвиллусе, который померялся со всеми храбрецами земли, сделал себе шубу из бород побежденных и вот теперь бросает вызов королю Артуру, желая завладеть и его бородой: у шубы нехватает еще оторочки. Впрочем, едва коснувшись этого эпизода, Томас как бы спохватывается и делает оговорку: „эта авантюра не входит в мой план, но мне достаточно сказать, что великан, умерщвленный Тристаном, был племянником того, который искал королевских бород". Упоминание о великане, не нужное самому Томасу, дошедшее до него по традиции, используется им, как переход к Изольде: великан убит, Тристан ранен, и слуха об этой ране до Изольды не дошло, таков обычай, о дурном всегда расскажут, хорошее замнут. Чтобы рассказать Изольде о женитьбе Тристана, для этого нашелся завистник, тщетно ухаживающий за ней Кариадо. Здесь сохранившийся фрагмент из Томаса обрывается, может быть,

дальше шли традиционные эпизоды, может быть, пропущено несколько строк, следующий фрагмент по внутренней теме как будто прямо примыкает к этому. Тристан приказал сделать себе статую Изольды. Она напоминает ему о наслаждениях великой любви, об ее трудностях, скорбях, боли и мучениях. Тристан покрывает статую поцелуями в минуты радости, осыпает упреками в минуты гнева и ревности. В этом мотиве, повидимому, своеобразном, Томас вновь находит свой стиль. Он с большой силой сообщает о муках всех четырех участников драмы. Король Марк владеет Изольдой, но это для него только мука, а для королевы двойная казнь. Также и у сеньера Тристана двойная мука и двойная боль. Изольда белорукая, как она ни прекрасна, спит девственницей возле своего господина. Потом вновь рассказ делается довольно путанным (и текст вновь фрагментарен), он вновь крепок в длинном экспозиционном диалоге Изольды и служанки Бренгвен, вновь сбивчив в сообщении сюжетных нитей и вновь силен в развитии внутренней темы, приближающей к смертному концу. Упрощая ход внешних событий, с тем большей силой сосредоточивается Томас на сцене смерти [1]), рассказанной с большим драматизмом.

Как ни старался Томас уклониться от инородных эпизодов, они вторгались, и ими обрывалось то, что он вносил в изложение из своей собственной концепции. Так случалось и с другими средневековыми рассказчиками и поэтами. Кроме поэм Беруля

---

[1]) Эту сцену Бедье восстанавливает главным образом по Томасу, однако, желая во всем повествовании сохранить легкий тон Беруля, он не передает ни риторичности, ни драматизма, свойственных Томасу. Слова Изольды, обращенные у Бедье к Изольде белорукой: „у меня больше прав его оплакивать, поверьте. Я его больше любила“, гораздо слабее „плача“ Изольды, данного у Томаса: „Друг Тристан, когда я вижу вас мертвым, я не имею права и не могу жить. Вы умерли из-за любви ко мне, я умираю, друг мой, из-за того, что не пришла во-время исцелить вас и вашу рану. Друг, так как вы мертвы, все отныне будет для меня лишенным приятности, радости, наслаждения и веселости. Проклята да будет буря, задержавшая меня, друг мой, так долго на море, что я не смогла придти сюда. Если бы я смогла придти во-время, я вернула бы вас к жизни и так тихо говорила бы о нежной любви, соединяющей нас. Я плакала бы о наших приключениях, нашей радости, о наших проделках, о печали и боли, которые были в глубине нашей любви, и мы переживали бы воспоминания под моими поцелуями в моих об’ятиях. Но так как я не смогла вас исцелить, сумеем по крайней мере умереть вместе“.

и Томаса, сохранилось на разных языках не мало отрывков из поэм и прозаических рассказов, отдельных песен и более поздних цельных прозаических пересказов. В основе всех их прочною остается только основа: Тристан, сватающий Изольду за короля Марка, ошибочно выпитый напиток, Тристан при дворе Марка, вторая Изольда, смерть. Ее можно было во многих местах расцветить и осложнить. Уже юность Тристана могла стать отдельным повествованием с рядом самостоятельных мотивов. Пребывание при дворе допускало неограниченно пространную трактовку Какой-нибудь эпизод неосуществившегося самоубийства Изольды мог стать одной из кульминационных точек. Рассказ о том, как изгнанный Тристан вновь явился переодетый шутом, не сразу узнанный Изольдой, давал повод и для занимательных ситуаций и для экспозиционных диалогов, служанка Изольды Бранжен могла становиться героиней параллельного действия и т. д. По сравнению с новым временем, здесь разница не столько в каноне романа, сколько в профессиональной писательской психологии: писатель средневековый, способный к концепции неповторяемо-индивидуальной, все же не отмежевывал себя от пестрого материала, скопившегося вокруг. Он с индивидуальной силой проявлял индивидуальную свою тему, но не подчинял ей всего пересказываемого им материала. Единство оставалось потенциальным. Основной ствол романа обозначался иногда с незабываемой остротой и определенностью, но никогда не получал полного развития. В поэмах или сюите эпизодов лишь потенциально намечался роман, часто с большой несомненностью, с более всеоб'емлющим ощущением контроверсы, чем в тех произведениях поздних, которые мы не колеблясь назовем романом, но все же по разнородности и пестроте материала он оставался романом потенциальным.

Так можно сказать даже об истории Тристана, существовавшей отдельно от других историй. Двойственность пассивно воспринимаемой рассказчиком пестроты и ей неподчиняющегося потенциального единства будет еще гораздо сильнее в истории Ланчелота, которая сплетается с историей волшебника Мерлина, с другими романами Круглого Стола и гаснет в схематизирующей теме Грааля. В чем специфическая тема Ланчелота? В ней одной так спутались нити разного происхождения, что мы едва уже ее различаем. Может быть, наиболее известна тема куртуазной (что не мешает ей быть чувственной) любви Ланчелота

к Джиневре, но с ней смешалась гораздо более старая и, может быть, даже основная для Ланчелота тема похищения возлюбленной из Аида, и ни та ни другая органически не связана ни с Граалем, ни с волшебствами Мерлина. Получается параллелизм несколько разнородных рядов, развертывающихся не сразу, то пропадающих, то обнаруживающихся вновь. Строение этого огромного цикла романов Круглого Стола можно сравнить с шнуром из разноцветных нитей. Мы некоторое время видим одну нить. Потом она пропадает, вытесняемая нитью другого цвета. Потом может вмешаться еще несколько нитей, прежде чем вернется первая. Так, после рассказа о том, как безродной девушкой от дьявола был зачат всеведующий волшебник Мерлин, как он спас свою мать от суда, как он предсказал самозванцу Вортигеру его гибель, истолковав борьбу дракона рыжего и дракона белого, как воцарился Утер Пендракон, как от него Игерною был зачат король Артур, как рыцари стали собираться вокруг него, роман „молчит о короле Артуре и королях Бане и Богоре и будет говорить об императоре римском“. Дальше следует в сущности совсем самостоятельная новелла о развратной жене Юлия Цезаря, о том как с ней жили двенадцать переодетых женщинами юношей, как на улицах показался десятирогий олень, который откроет Цезарю, что только отшельник растолкует его вещий сон, как при помощи отшельника будет изобличена жена Цезаря. Более поздний роман приключений, если бы и включал в свою сложную основу этот эпизод, то во всяком случае, как нечто самостоятельное и вставное. Средневековый авантюрный роман поступает иначе: оленем и отшельником был не кто иной, как волшебник Мерлин, „первый советник короля Артура“, вот почему из зависти и идет на Артура войной Юлий Цезарь. Так, на некоторое время забыв как-будто и об Артуре и его рыцарях, кратко упомянув, как был зачат от короля Бана Ланчелот, повествование переходит к истории любви Мерлина и к хитростям Вивианы, зачаровавшей его, но только через много авантюр мы узнаем, что, когда Ланчелот утонет в озере, это похитила его та же самая Вивиана, ставшая Дамой с озера. Так все больше и больше нитей связывается вместе и из связанности инородных и разнокачественных нитей получается единое повествование; оно может тянуться нескончаемо, „пока не родится от короля Пеллеса девушка, которая превзойдет всех женщин своей красотой и родит того,

который постигнет истину Грааля и положит конец авантюрным временам“.

Так в композиции средневекового романа обозначаются те же две противоположные тенденции, борьба которых будет проходить через всю историю романа: или к интенсивности внутренней темы или к занимательности внешнего строения. Сколькими эпизодами ни рассыпался бы роман о Тристане, он живет единством мотива любви — зелья, любви ведущей к единой смерти. Как бы ни заплетался крепко сюжетными узлами роман Круглого Стола, он остается романом авантюр. Впрочем, необходимо при этом первом упоминании об авантюре, как принципе строения романа, определить, что первоначально понимали под этим словом, из которого постепенно выветрился его первоначальный смысл и которое стало наполняться смыслом совсем иным.

Когда историк романа приходит к выводу, что в XVIII веке было два противоположных вида романа: личностный, представленный Ричардсоном и Гольдсмитом, и авантюрный, представленный Дефое и Фильдингом, то под авантюрным он подразумевает совсем не то, что подразумевали в средине века. Когда историк находит, что в новейшее время противоположны: 1) Роман авантюрный, главным образом волевой или главным образом географический [1]), и 2) семейно или любовно-психологический, то опять является оттенок не применимый к средневековым авантюрам. Может быть следует даже пользоваться двумя терминами: „авантюрный“ и, возвращаясь к первоначальному произношению, „авентурный“. Несомненно словом „авантюра“ и особенно словом „авантюрист, aventurier, avventuriero“ современные люди обозначают поиски и искателя счастливой судьбы, удачи, всяческими средствами. Между тем первоначально слово „авентура“ значило: странное происшествие, причинно необ’яснимое событие, нечто чудесное, внезапное, немотивированное. Авантюрист, весьма трезво и практически настроенный, в наименьшей степени носитель авентуры. Даже герой, к которому слово „авантюрист“ приложимо без всякого порицательного оттенка, например, Робинзон ничего не имеет общего с Ланчелотом. Роман приключений, именуемый авантюрным,

[1]) Жорж Дюамель в своем „Опыте о романе“ верно отмечает, что роман авантюрный не менее тесно связан с географией, чем исторический с историей: первый ведет нас по пространству, второй—по времени.

строится на энергическом характере. Роман авентурный — на неожиданности происшествий. К нему наиболее применимо требование Цицерона: „в речах украшающих нужно употреблять те способы, которые вызвали бы любопытство, чувство неожиданности и наслаждение“. Эта двойственность термина и теперь не совсем исчезла: и теперь встречаются романы, построенные на принципе немотивированных событий, где характер не играет никакой роли. Они более складны, чем средневековые авентуры, какой-нибудь один причудливый мотив использован в них до конца. В романах Круглого Стола внутренняя тема сбивчива, вернее несколько внутренних тем, перебивая друг друга, обрываясь, никогда не обнаруживаясь во всей своей силе, создают пеструю основу; действие не сосредоточено, а разбито на разной силы группы, всегда остается еще возможность романа не только гораздо более пространного, но и более интенсивного. Читатель не в меньшей степени, чем герой, находится во власти неожиданностей, ведь как ни была бы сама по себе фантастична тема, она может быть развита последовательно и исчерпывающе, фантастический роман может быть прямолинеен и композиционно прост, но романы средневековые авентурны вдвойне: и предметно и композиционно, неожиданно изображаемое, неожиданно, непоследовательно и его расположение.

Лишь в отдельных случаях встречается тенденция к упрощению, когда можно бывает говорить о „выдержанности характера“, о явственном смысле темы. Стихотворные повествования о „Берте с большой ступней“, которые воспользовались сказочным мотивом подмененной невесты, приурочили его к циклу Карла Великого и возможно тщательнее восстановили облик изгнанной настоящей невесты, или поэма Кретьена из Труа „Рыцарь со львом“, где достаточно фантастических мотивов (буря, поднимающаяся, если брызнуть водой чудодейственного источника, безумием наказанный рыцарь, лев, прислуживающий ему, кольцо-невидимка и т. д.), но они развиты в меру, использованы окончательно, делая повествование складным и законченным — все это скорее повести в стихах, чем романы. В них нет авентуры, как принципа композиционного, контроверса заглушена, весь мир уравновешен, стремление упрощать сложное, ограничивать и соразмерять строение — противоположно требованию осложнять, которым скрепляется группа средневековых произведений, с наибольшим правом именуемая романом.

Существует, наконец, в средневековье и тот вид повествования, который будет осуществлен частично Дон-Кихотом и Жиль Блазом, вполне „Серапионовыми братьями“ Э. Т. А. Гофмана, который французские теоретики остроумно называют — roman à tiroirs „роман с выдвижными ящиками“, т.-е. собрание разных новелл, историй и анекдотов, об'единенных тем, что их рассказывают вместе собравшиеся рассказчики, — в этом виде повествования от романа взята лишь широта захвата. При внутреннем единстве и интенсивности тем эта форма будет скрытым видом романа, но чаще она приводит к случайному соединению самостоятельных рассказов.

IV. НАЧАЛО НОВОЕВРОПЕЙСКОГО РОМАНА.

В какой степени ни искать бы наибольшего разнообразия видов романа, можно ограничить свое поле зрения одною Францией. В течение трехсот лет, отделяющих нас от „Астреи“ и „Комической истории Франсиона“ здесь происходит непрерывный процесс развития, осложнения и вновь упрощения романа, то резко пытающегося отмежеваться от предшествующих традиций, то вновь возвращающегося к старым приемам. Нигде в другой культуре нет такой длительности, непрерывности и разнообразия. Даже в тех случаях, когда какой-нибудь из видов впервые явился не во Франции или наивысшего развития достиг вне ее, мы все-таки и в ней нашли бы его образцы. Плутовский роман является испанским, а не французским изобретением, однако, не Испания, а Франция Лесажевским Жиль Блазом дала его самый известный образец. Этический роман зародился в Англии, однако, наиболее сильное ему выражение нашел не Ричардсон, а французский ученик Ричардсона Антуан Прево. Если считать, что полярными разновидностями будут, с одной стороны, ограничивающееся скромной и обычной фабулой, но зато крайне богатое детализированными и нюансированными психологическими наблюдениями повествование, и, с другой стороны, повествование, игнорирующее какую бы то ни было задушевность, психологически элементарное, все свое внимание сосредоточивающее на событиях, то, конечно, наибольшие заслуги у Франции в области психологических концепций, в романе сосредоточенном и, с намерениями ли интеллектуальными или чувствительными, избравшем себе область чувства, а роман волевой следует искать в Англии. Однако, и во Франции найдутся примеры романа элементарно действенного. Если кроме того устанавливать, насколько ценны для теоретика эти две полярные

разновидности, то без всякого спора можно признать, что канон романа волевого гораздо однообразнее. Конечно, и в нем число комбинаций очень велико, но комбинируемые элементы всегда одни и те же. В этих фантастических, авантюрных, детективных, морских романах всегда простейший вид контроверсы. Но как только фабула перестает играть видную роль, так и контроверса становится гораздо более скрытой и сами элементы соединения неисчислимо разнообразными.

Впрочем, исторически первою принялась вновь за роман не Франция. Исключительно французским нельзя считать и Романы Круглого Стола. Их отдельные эпизоды и сводки сохранились также по-немецки, английски, итальянски, португальски, датски. Медленно возникая, еле отмежевываясь от песен и поэм, рыцарский роман стал международным каноном, особенно не в Тристановской тенденции вглубь, а в Ланчелотовской вовне — к приключениям, не столько к внутренне об'единяющему таинственному, сколько к внешне необыкновенному. Сложившись к XIII веку в единственный канон, роман затем останавливается в своем развитии и, наконец, замирает. Как об'яснить, что на смену авентурному роману придет не другой какой-нибудь роман, а новелла? Можно ли считать, что в этом сказалось стремление к реализму, что еще не было достаточной техники для создания длинного прозаического повествования и поэтому начали с кусочков реалистического? Такое об'яснение не было бы верным. Новелла отличается от романа не только тем, что она коротка. Никак нельзя было бы сказать, что новелла по сравнению с романом элементарна и бесхитростна. В своем трехвековом развитии итальянская новелла достигла высокой техники. Эта не зародыш будущего реалистического романа, а произведение с вполне самостоятельной поэтикой, первым требованием которой будет ясность строения, фактичность и законченность. Новелла берет тему, которую всецело можно развернуть в короткое время. В ней есть основная вершина, к которой идет действие, ей свойственны ясные ситуации. Если встречается несколько вершин, то они однокачественны. Новелла итальянского Возрождения, несколько позже новелла французская и еще позже испанская составляют особую главу в истории прозы; по обилию находимых тогда для новелл тем, по отчетливости ее поэтики эта глава решительно выпадает из истории романа, которому с пропуском нескольких веков суждено начаться сызнова.

Вновь — по общему счету в третий раз — роман появляется в Испании XVI века. В общем этот необыкновенно богатый и шумный расцвет прозы в Испании производит впечатление такое, что с запазданием на несколько веков она вновь проходит тот же путь от романа приключений к новелле, который средней Европой был проделан в средние века. Но проходя его вторично, Испания нашла и некоторые новые виды, хотя основным оставался испанский вариант романов Круглого Стола. В первые же десятилетия XVI века совсем уже заглохший в других странах вдруг бурно расцветает в Испании роман приключений, начиная с „Амадиса Гальского". Первоначально он издан в четырех книгах, другой автор прибавляет пятую, где рассказывается о сыне Амадиса Эспландиане, затем выходит шестая, где новый автор рассказывает об его племяннике Флорисандо, затем седьмая о Лисуарте, сыне Эспландиана, и т. д. до таких размеров, что, наконец, французский переводчик только в 24 томах соединит всю эту нескончаемую сеть авантюр, озаглавив ее „Роман романов". Точно так же потом появится другая цепь, идущая от Пальмерина Оливского. Кажется, еще не существует исследования, которое с достаточной отчетливостью поставило бы вопрос об особенностях испанского романа. Повидимому, его авантюрный вид отличается от средневекового тем, что в нем скорее редкостное, чем чудесное, что испанские романы приближаются к роману с загадкой, неизбежно кончающемуся благополучно. Пальмерин называется Оливским потому, что брошенный матерью он был найден в корзине, повешенной на оливе, уже этим определяется рама романа, который кончится тем, что Пальмерин найдет свою царицу мать после всяких препятствий, подвигов и приключений. Точно так же и Амадис был брошен матерью в море. Шаблон отдельных приключений также был настолько выработан, что нескончаемо можно было дополнять авантюрную хронику семейства Амадисов, имевшую успех, редкий для всей истории мирового романа.

Не менее постоянен другой романический шаблон, прототипом которого отчасти является „Дафнис и Хлоя", отчасти итальянские пасторали, но в Испании XVI века развившийся с удивительной настойчивостью. Появление этого пастушеского шаблона связывают иногда с тем, что „уже в средние века пастушеская жизнь была более развита в Испании и Португалии, чем где-либо в Европе" (Тикнор). Об'яснение весьма наивное.

Если так, то почему пасторали не развиться и в России, где также не мало пастухов. А затем все эти переодевшиеся пастухами элегические любовники столь мало похожи на пастухов действительных, что складнее выходило бы, если об'яснять появление такого специфического романа полным отсутствием пастушеского быта в действительности или по крайней мере отсутствием знакомства с ним. На самом деле, не может не удивлять, как возникает и очень крепнет такой совершенно обособленный мир, с нравами и приключениями, которые существуют только в романе. Но в сущности не иначе поступают романисты и других веков. Те Вавилоны, Эфесы и Египты, куда переносили действие греческие романисты, или те экзотические страны, куда стали переносить в XIX веке, ничем принципиально не отличаются от пастушеских Аркадий. Роман нуждается в иной стране, в особых нравах, в экзотике — это один из неизменных его путей, которым обозначается, как специфичен этот жанр, на каких особых законах он строится. Более простодушные романисты и самую местность романа будут строить или искать в соответствии с этими законами, более строгие станут подчинять им обыденность.

Эта более строгая тенденция также появилась в Испании, в „плутовском" романе. Поскольку можно назвать его романом? Его первый образец — неизвестно кем написанная книга[1]) „Лазарильо из Тормес" (изд. 1544 г.) состоит из трех законченных и пяти совсем конспективных сцен, в которых проходят несколько характеров: бродяга-слепой, сельский священник, разорившийся дворянин—сам плут Лазарильо. Приобретая изобразительность, роман отказывается от связанности, даже в сущности от какого бы то ни было действия. И вторая особенность плутовского романа в том, что он, как бы противопоставляя себя жеманности и сказочности авантюр, все характеры дает с исключительной жестокостью. Более пространный „Гусман из Альфараче" Матео Алемана (1599) построен на тех же началах: Гусман последовательно: поваренок, посыльный, потом вор, солдат, вновь вор, паж у кардинала, у посланника; его мошенничества— повод для изображения характеров, им настолько нет границ, что второй том книги, и поддельный и подлинный, наполнены встречами совсем в другом роде.

[1]) Она существует и в русском переводе И. И. Глиненко, Изд. Пантелеева, 1897 г.

Но и этот плутовской роман не обусловил собою длительного развития романа, которое оборвалось расцветом новеллы.

В некоторых приемах завися от Испании, французский роман XVII века имеет для нас то преимущественное значение, что, начинаясь с этих элементарных форм, он непрерывно длится до наших дней. Взятый сам по себе XVII век и здесь большого значения не имеет, почти ни одно из его литературных созданий не сохранило живой силы для последующих веков. Большинство из этих произведений теперь даже не переиздается, они отметили начальную стадию в развитии жанра, они довольно беспомощны и наивны. Благодаря этой наивности они насквозь видны в своем несложном строении, достаточно, однако, характерном для всего жанра. Прямую связь с романами предшествующих культур романист вовсе не старается установить, он начинает дело заново, на свой страх, каких-нибудь школьных или теоретических предписаний также, разумеется, не имеет намерения соблюдать. Между французским средневековым романом, давно уже исчезнувшим, и романом, вновь зарождающимся, слишком продолжителен перерыв, чтобы даже стоило спрашивать об их связи. Как это ни удивительно, в некоторых случаях будут совпадения с романом античным. Неизбежно ли говорить об его влиянии? Может быть Франция своим путем дошла до того же неизбежного романа? Неужели так схоластически были настроены французские читательницы, что им не мог нравиться и новый роман, раз в нем не было приемов старинных? Очевидно, вопрос стоял не о старинности или новизне, а о неизбежной каноничности, о принципе, как-будто и искусственном, но неизбежном, без которого роман просто не был бы интересным.

За исключением этого частного вопроса, можно признать, что роман начинается заново. Он рождается в четвертый раз. Во всех трех первых случаях его развитие было достаточно цельным, но однообразным: и в Греции, и в средневековье и в Испании основным оказался один тип романа. На этот раз будет иначе: впереди непрерывное развитие, все более и болеересширяющийся поток, текущий как-будто совершенно свободно и с каждым веком приобретающий все большую и большую силу. Благодаря этому и истоки его для нас небезразличны.

Обычно в прозаическом повествовании XVII века отмечается две несходственные тенденции: роман искусственный, высоко-

парный и, борющийся с ним, роман реалистический, нравоописательный. Правильнее несколько изменить определения и увеличить число до трех: 1) роман романический — „Астрея“ д'Юрфэ (1607—1627). „Великий Кир“ Скюдери (1649—1653) и мн. других, 2) роман комический — „Комическая история Франсиона“ Сореля (1622 г.), „Комический роман“ Скаррона (1651—1657), 3) роман исследовательский — „Княгиня де Клев“ г-жи де Лафайет (1672). Две первые линии развиваются одновременно, при чем вторая стоит в зависимости от первой, не столько выполняя свои задачи, сколько высмеивая и пародируя первую; третья же, отказываясь от занимательности, по-разному, но в равной степени присущей обеим первым, начинает собою то направление, которое вплоть до наших дней будет крепнуть, но относительно которого всегда можно будет спорить, насколько можно его отнести к области романа.

Не следует преувеличивать различий между первым видом и вторым видом. Конечно, „Астрея“ подчеркнуто элегантна, а „История Франсиона“ подчеркнуто вульгарна, но различие материи не вызывает различия строительных принципов: техника ограниченнее и консервативнее, чем миросозерцание. Романы первой группы никаких сомнений не вызывают. Если из их рассмотрения извлекать материалы для вопроса: что называл романом XVII-ый век?—ответ будет достаточно ясным: произведение очень пространное, обильное всякими эпизодами, добавочными интригами, с сюжетом любовным и искусственным, с основной антитезой верной, неизменяющейся любви и встречаемых ею препятствий. Эта схема несколько видоизменяется в „Астрее“, однако, как раз этот роман превосходит своей нескрываемой искусственностью все, существовавшее до него и после него. Романическому роману всегда приходится переносить действие в иную страну или даже в небывалую страну, не без труда добиваясь сколько-нибудь складной мотивировки такого перенесения. Автор XVII века откровенно отказывается от всякой мотивировки, он просто переносит действие в Галлию V века, где знатные юноши и дамы будто бы вели пастушескую жизнь, которая была бы счастливейшей, если бы любовь не была их единственным делом, если бы любовь не несла с собой мучений. Селадон в юности встретил на празднике юную Астрею, он будет повенчан с нею лишь к концу пятой части, каждая из которых занимает больше тысячи страниц. Он сохранить чистоту,

несмотря на покушения многих. Не раз Селадона и Астрею будут считат мертвыми, они остапутся живы. Какими ни были бы превратности судьбы, заключающие роман испытания при помощи чудесного источника докажут, что и Селадон и Астрея и все остальные многочисленные четы романа верны друг другу и чисты. Уже заглавие подчеркивало внутреннюю тему романа: „различные следствия добродетельной любви“ (les divers effects de l'Honneste Amitiè). Все это совершенно так же, как в романе греческом, хотя чувственный оттенок здесь иной. Греческий роман суховат и мужественен, в своей холодной игре риторическими фигурами. „Астрея“ слащава и претенциозна, переодевание Селадона в женское платье или капризное запрещение Астреи показываться ей на глаза, давшее основную нить фабуле—вот свои собственные мотивы XVII века. Тем более удивительно, что в такой чуждой чувственной среде так неизменно проявился основной костяк романической контроверсы.

К основной греческой схеме еще ближе роман г-жи Скюдери „Артамен или Великий Кир“. Повидимому, здесь можно говорить и о прямом влиянии. Но ни один злейший враг греческого романа не использовал бы его влияния до такой степени ему вовред. Что сохраняет за греческим романом привлекательность, это некоторая свобода изложения, автор с ощущением вольности отводит внимание то в ту, то в другую сторону, план не доведен до схематичности. Г-жа Скюдери сохраняет одну схему, до бесконечности ее умножает, не усиливая интереса, повторяет много раз одни и те же положения: похищения, мнимые гибели, соперничества, создавая только монотонность и заканчивая роман не одним, а пятью браками. Артамен—возлюбленный Манданы, после того как она будет похищена и другой похититель похитит ее у первого и ее будут считать погибшей при кораблекрушении, и он сам попадет в тюрьму как заговорщик, и после того как мы узнаем, что он вовсе не Артамен, а Великий Кир, соперник отца Манданы, и он после бесчисленного количества битв, 18 раз раненый, обретет Мандану и вновь ее потеряет и мы после всех этих событий, изложенных на многих сотнях страниц, вернемся к тем, с изложения которых начинался 1-ый том, для того, чтобы в дальнейшем встретиться со многими новыми соперниками Артамена и соперницами Манданы и, наконец, узнать, что он столь же

любил ее, сколь был любим ею „добродетельнейшей особой во всем мире“. Упрекать этот роман за риторичность, значит быть несправедливым к риторике. Это верно, что риторика воздействует антитезами, неожиданностями, замедлениями, из самого простого события делая потрясающее произведение, которое в самом эффекте потрясенности может видеть единственную свою цель, но у риторики много еще есть способов, которых вовсе не использовала г-жа Скюдери и главное: разнообразия, необходимейшего из этих способов. Роман Скюдери риторичен, но монотонно риторичен, искание антитез доведено здесь до неприкрытой наготы. Перед нами только один костяк, столь же мертвенный, как и лежащее в основе его сюжета представление об увенчанной добродетели.

Такой роман, более ли слащавый, более ли жесткий, в обоих случаях построенный на антитезах (элементарный предшественник контроверсы) на всем протяжении XVII века вызывал против себя литературный протест. „Экстравагантный пастушек“, „Ипохондрический рыцарь“, Экстравагантный Гасконец“ и многие другие в таком же роде романы не создавали своей концепции, а только глумились над концепцией романической. Если даже признать, что некоторая независимая от желания пародировать новизна присуща романам Сореля и Скаррона, то эта независимость проявится лишь в частностях, основное в построении их романов самостоятельным не будет.

Из них двоих более своеобразен и смел Шарль Сорель (1602 — 1674) и во всей его литературной деятельности и особенно в первом, почти юношеском его произведении, носящем такое заглавие: „Комическая история Франсиона, где с откровенностью изображены надувательства, хитрости, дурные характеры и все прочие пороки людей сего века“. Писатель очень плодовитый и неровный, осменвавший галантные романы и сам их потом писавший, колеблющийся между морализированием и непристойностями, оставший после себя также много трактатов богословских, политических, моралистических, педагогических, Сорель так и не нашел своего единого стиля и определенного писательского призвания. Беспокойный, недовольный, больше осмеивавший, чем созидавший, он сам не заметил, что наиболее оригинален в „Истории Франсиона“, написанной, когда ему было только двадцать лет. В биографии Сореля она затерялась среди авантюрных романов, и непристойных или галант-

ных новелл, которые он собирал и писал и до Франсиона и после него. И относительно основного характера „Истории" он колебался, три прижизненных ее издания различаются по акценту: в издании 1623 года акцентируется непристойность, в издании 1633 года — морализм. Второе издание 1626 г. давало тот средний уравновешенный вариант, который и мог бы стать прототипом самодовлеющего, не нуждающегося ни в каких ситуациях романа.

Немногим позже „Франсиона" Сорель издал другой из наиболее известных его романов „Экстравагантный пастушек", пародию на пастушеский авантюрный роман, самое заглавие которой указывало, что его автор хотел изобличить всю „наглость романов и поэзии". Неизменно присущие роману романтическому приемы и мотивы осмеивались им тонко и остроумно. Сам Сорель свою пародию ценил очень высоко: „из старинных сказок о богах я сделал фарс. Моя книга — могила роману о поэтической чепухе". Ее сравнивают в этом смысле с Дон-Кихотом. Но пророчество Сореля не исполнилось даже в отношении к нему самому: трудно сказать, почему, из-за спроса ли на такие романы или потому что вообще Сорель был человеком двойственным, он и после этой пародии написал продолжение галантного романа „Поликсена", начало которого принадлежало другому лицу.

„История Франсиона" также обусловлена отчасти негативно: отталкиванием от искусственно-изящного. Отсюда доходящая до каррикатурности резкость, отсюда грубость отдельных эпизодов. В одном месте „Истории" указывается родственность ей двух произведений: „Гусмана из Альфараче" и „Лазарильо из Тормес". Таким образом, можно бы воспользоваться простой схемой: говорить о галантном романе, рыцарски-авантюрном или пастушески-авантюрном и о противоположном ему романе плутовском, и возможно более подчеркивать их несходство между собой. Эта схема была бы недостаточный, в „Истории Франсиона" очень мало плутовства, ей общи с романом испанским принципиальная эпизодичность, сила и оторванность отдельных характеристичных черт, картины, сменяющие одна другую, смешанные происшествия, которые могли бы произойти не только с Гусманом и не только с Франсионом. С Франсионом еще меньше, чем с Гусманом или Лазарильо. Эти последние плуты, а Франсион даже не плут, вызывающий смешные сцены, он ско-

рее просто их наблюдатель. Так вместо романа, под которым мы всегда подразумеваем единое произведение, об'единенное одним интересом, одной внутренней темой — перед нами сюита картин.

Французский критик Брюнетьер утверждал, что между романом и драмой есть следующая принципиальная разница: „Закон пассивности это творческий закон романа; тогда как в театре, действие создается волей, в романе нет действующих лиц, есть лица, с которыми нечто происходит (les personnages n'agissent pas, ils sont agis)“. Определение, целиком едва ли верное. Разве Раскольников или Анна Каренина, Юлия Руссо или даже Люций Апулея более пассивны, чем герои драмы? Скорее к Эдипу, чем к ним, можно бы применить закон пассивности. Но верно, что есть (или вернее: бывал) такой вид романа, в котором герой скорей наблюдал некоторый калейдоскоп событий, характеров и картин, чем что-либо сам предпринимал или даже испытывал. Такие произведения мы и признали бы минимально романом. В очень малой степени романом может быть названа „История Франсиона“. Это картина нравов, сцены городской и сельской жизни, которые писатель нового времени издал бы, как книгу несвязанных между собой очерков или рассказов. Есть еще в книге Сореля стихия, благодаря которой становится спорным, можно ли ее считать романом. Хотя в ней нет цельности, но преимущественно она рассчитана на комический эффект: таковы рассказы об обезьяне, которая, видя как одевают и кормят мальчика, надела ему куртку на ноги и штаны на руки и обмазала его кашей, рассказ о судье, который не брал взяток, но согласился взять у просителя сукно, чтобы тому не было тяжело нести его обратно, сцены, где педант Гортензиус, сватаясь, уговорился со слугой, что тот будет поддакивать во всем ему и даже удваивать все его достоинства, а тот удваивает его болезни и долги, и так далее вплоть до воров, переодетых в женское платье, до падений в погреб и ночных потасовок при погасшей свече. Между тем, может ли вообще существовать комический роман? Эмоция смеха коротка, смех дробит мир на эпизоды, которые тем смешнее, чем они короче, чем они менее связаны между собой. Смех разделяет. Под романом во всяком случае мы подразумеваем нечто цельное и единое. Анекдот — короткий, быстрый и неожиданный рассказ — настоящее достояние юмориста. У старинной литературы был свой

эквивалент анекдота, это фабло, короткие бытовые комические сцены.

Столько ли Сорель изображает наблюденное им в действительности? Или скорее он пересказывает испокон веков существовавшие анекдотические рассказы. И французский историк отмечает, как похожи на обычных в фабло персонажей его кумушки, его наивные, смешливые и суеверные крестьяне. Точно так же сцены в суде, сцены с педантом, обманутые обманщики и это все не пересказ ли известного двадцатилетнему, не покидавшему Парижа, Сорелю литературного материала? Сорель не столько начинает новый жанр, сколько завершает старый, не строя новый роман, а собирая старые фабло. А поскольку он все-таки об'единил этот материал в одну книгу, ему пришлось добывать некоторый условный и в достаточной степени романический стержень. „История" начинается путанной, исполненной движения, оторванной от других сценой. Переодевшись пилигримом, Франсион находит свою Лоретту. Она замужем за стариком, который спрашивает у благочестивого пилигрима совета, как ему помолодеть. Франсион готов ему помочь; произнося кабалистические заклинания, он прячет старика в погреб. Проделка его совсем было удалась. Но в это время на дом напали воры. Лоретта одного из них принимает за Франсиона, он другого, одетого женщиной, за Лоретту. Общая потасовка кончается тем, что сам обманщик попадает в погреб. Эта сцена — законченный фарс, вместе с тем и введение читателя в середину фабулы, которая внешне будет достаточно путанной. Франсиону приходится бежать. Странствуя, он останавливается в плохой деревенской гостинице. Как раз в той же комнате ночует его давнишний знакомый, от обмана которого и начались все другие бедствия Франсиона, впрочем, очень долго остающегося неузнанным. А из соседней комнаты рассказ Франсиона о Лоретте подслушивает как раз случайно здесь оказавшаяся воспитательница Лоретты. Впрочем, прежде чем и ей быть узнанной, произойдет потасовка в темноте. Когда все успокоится, старуха расскажет о себе, потом о Лоретте, потом Франсион начнет долгий рассказ, представляющий собою самостоятельную книгу, о своем детстве и ученических годах. Впереди новые долгие странствия Франсиона, который уже охладел к Лоретте, увидав портрет Наис, на которой и женится после всяких переодеваний, обманов и проделок. Таким образом, книга Сореля необыкно-

венно пестра и в своей прерывчатой композиции и в разнокачественности мотивов. Продолжатели этой плутовской традиции Скаррон и Лесаж ограничатся более общими характеристиками и более будут вытягивать действие в одну линию. Было бы очень трудно обнаружить у Сореля внутренний принцип, об'единяющий всю эту пестроту. Она сама по себе есть принцип. В этой амальгаме на ряду с кусками фабло, местами и рационалистической сатиры, куски совершенно иного происхождения, благодаря которым „История“ Сореля не так уже далека от построений д'Юрфэ и Скюдери.

Та же двойственность в „Комическом романе“ Скаррона: каррикатурная и резкая яркость отдельных черт на ряду с еще более, чем у Сореля, вялой общей компановкой и искусственно пришитой к этим героям фабулой. Иногда указывают, что заглавие следует толковать не как „Комический роман“, а как „Роман актерский“, ибо comique было тогда синонимом comédien. Такое толкование вдвойне имело бы смысл, так как роман состоит из кучи эпизодов, происшедших с труппою странствующих актеров, но еще более потому, что этот роман построен с совершенно той же двойственностью темы и фабулы, с какой строилась итальянская импровизированная комедия и в подражание ей комедия Мольеровская: совершенно всегда одинаковая и пассивная чета любовников, в конце обретающая счастье, и всякие дурачества Арлекина и Скапена, всяческие злосчастия Дотторе и Панталоне. И по существу Скаррон мог бы назвать свою книгу „Импровизированным романом“. Когда он кончает первую главу словами: „и пока скоты поедят, автор немножко отдохнет и подумает, о чем ему рассказать во второй главе“, это он говорил гораздо простодушнее, чем Пушкин в III-й главе Онегина. Скаррон и впрямь не знал, куда повести действие, действия в его книге и нет, а есть только сцены, словечки и черты. „Мадемуазель де Ларапиньер приняла всю компанию с кучей комплиментов, она была женщина светская, и ей все это очень нравилось. Она была не безобразна, но так худа и суха, что никогда со свечки не снимала пальцами, боясь, как бы они не вспыхнули: я мог бы рассказать о ней очень много удивительного, если бы не опасался растянуть роман“ (Гл. IV). „Моя мать была еще скупее отца, а отец еще скупее, чем мать. Он имел честь первым додуматься до того, чтобы задерживать дыхание, когда портной снимал с него мерку: так пойдет мень-

ше материи. Я мог бы привести сотню еще доказательств его скряжничества, которые дали ему репутацию человека неглупого и сообразительного; но, чтобы вам не наскучить, ограничусь двумя... (Гл. 13). „Старик, одетый получше других, нес на спине виолончель и так как на ходу он немного сгибался, то издали его можно было принять за черепаху, вставшую на задние ноги" (Гл. I). „Он дал такую пощечину, что рука его не остановилась на первой встреченной им щеке, а скользнула на другую, а с той на третью щеку, потому, что в это время он вертелся полукругом, и одна пощечина извлекла три различных звука из трех различных челюстей" (ч. II, гл. 7). На таких чертах и жестах построены все главы, за исключением глав с вставными рассказами, порою и элегическими, и глав, где досказывается фабула романа, довольно запутанная и от всех этих черт независимая. И больше всего, конечно, одних и тех же жестов, расточаемых с большой щедростью. „Ночное побоище" „Буря кулачных ударов и другие поразительные случайности, достойные быть помещенными в эту правдивую историю" — таковы иногда и заглавия, и в тексте: „тысяча кулачных ударов, столько же пощечин, неисчислимое количество пинков и ругательств, которых не сосчитать". А фабула, которой отдаются особые и более пространные главы, совсем иная: верная любовь юноши, принужденного прятаться под маской актера, к девушке, которой из-за преследований также пришлось поступить в труппу, и которую юноша выдает за свою сестру. Удачные или чаще неудачные похищения Леоноры совсем делают сходственным и роман Скаррона с традиционным романом авантюрно-любовным. Таким образом и здесь не так будет решительна противоположность между романом галантным и отталкивающимся от него романом комическим. Мы можем, обобщая их, спросить; что XVII век подразумевал под романом?

Это раньше всего пространное повествование, издание отдельных частей которого часто так затягивалось, что автор первых частей успевал уже умереть и последние издавало, а часто и писало другое лицо. Сколько раз и по поводу романов испанских и французских XVII века поднимается вопрос о подлинности их продолжения. Сплошь и рядом и в самом деле выходили поддельные вторые части, прежде чем автор первых удосужится издать подлинные. Спутать авторство не только нам, но и современникам было тем легче, что приемы и мотивы

были общими. Когда какой-нибудь роман бесспорно принадлежал одному писателю, он был не менее оттого коллективным. В наши дни изредка делаются попытки писать коллективные романы, из этих попыток мало, что выходит. В каком-нибудь „Романе четырех“ мы сразу узнаем, какие его эпизоды писал Поль Бурже, а какие Жерар д'Увилль. В XVII веке техника романа была гораздо постояннее. Роман должен быть пространным, он строится на фабуле запутанной, но по существу элементарной. Фабула раскрывается сама по себе, характеры обнаруживаются сами по себе. Чтобы фабула не распуталась слишком быстро, весь роман надо строить на замедлениях. Простейшим ритардационным приемом будут вставные рассказы, которые могут не быть ни параллелью, ни контрастом, а живут сами по себе, и без особых бед могут быть переставлены из одного романа в другой. „Повесть о безрассудно-любопытном“. из Дон-Кихота можно переставить и в комический роман Скаррона, из которого обратно Дон-Кихоту можно отдать новеллу о „Возлюбленной Невидимке“. С большим постоянством соблюдается комический принцип. Таким образом, первым правилом романа будет множественность и разнообразие. Они достигаются не только вставными рассказами, но и приемом, еще более простым и постоянным. По тем или иным причинам герой отправляется странствовать. Таким образом, от Гелиодора до романов о Ланчелоте, от них до Скюдери, Сореля, Скаррона и Лесажа достигалась возможность неограниченной широты, каких угодно ритардаций, неожиданных встреч, вставных рассказов. Удобный композиционный принцип, однако, тираннически отграничил область романа. Прав германский теоретик, говоря о бесприютности, как принципе романа. Не следует только считать его также достоянием быта тех веков, когда создавался роман. Его герои куда больше бродяги, чем обыватели всех этих столь различных веков. Так искажалась, специфически преломляясь сквозь композиционную технику, сквозь риторические антитезы, психика, Не следует думать, если забежать вперед, что более поздний роман сумеет обойтись без этих неизбежных странствий. Поздний романист не будет только так наивно отделять странника от странствий, он не всегда пошлет героя в чужую страну и к далеким пиратам, он будет изображать скорее душевные блуждания и заблуждения и находит своего рода пиратов, не очень далеко уходя от дома. Когда один из писателей начала XIX века

назовет свою повесть „Путешествие вокруг моей комнаты“, этим названием обозначится новый принцип романа, новый, однако, лишь в том отношении, что столь же властные и для новых писателей антитезы, столкновения, контроверсы, неожиданности и заблуждения станут проявляться гораздо более хитро, часто совсем как-будто прикрыто, затушевано, что скрытая контроверса, утаиваемый сюжет будут практиковаться все более и более.

Наконец, таким же неизменным в старинном романе будет третье правило. Роман есть повествование о любви. Но конечно, не о всякой любви. Если быть логически строгим, то можно сказать даже так: преимущественно о любви, не ставшей еще любовью, об ожиданиях любви, о препятствиях, встречаемых ею. За исключением гораздо более смелых средневековых романов, все остальные очень много веков строились по одной и той же схеме: браком кончался роман. Один из писателей XVII века Фюретьер, доведя героев своего „Буржуазного Романа“ до брака, остроумно заканчивает так: „Жили ли они вместе ладно или плохо, об этом, может быть, вы когда-нибудь узнаете, если придет мода описывать жизнь замужних женщин“.

Эта мода, в самом деле до тех пор не существовавшая, придет очень скоро. В 1766 году издан „Буржуазный роман“. В 1772 году г-жа де-Лафайет окончила „Княгиню де Клев“, точно поспешив дать ответ на иронический вопрос Фюретьера. Можно только заранее сказать, что достигавшаяся таким образом сюжетная освобожденность совсем не освобождала роман от контроверсионности, как основного его принципа. Наоборот, с тех пор и достигла она своей настоящей силы.

„Княгиня де Клев“ принадлежит к числу тех очень немногих книг XVII-го столетия, которые переиздаются и читаются вплоть до наших дней. Между тем она наиболее связана с своим веком и крайне ограниченными придворными нравами. Книги, изображающие жизнь при дворе, в двух случаях имели длительный успех: или когда они из этих нравов делали пышную оперу, в этом смысле особенно везло Нерону, о котором удобно писать романы, исполненные непозволительной чепухи, везло также Ричарду Львиное Сердце, самое имя которого, казалось неизбежно влекло к самой романической концепции, со всякими турнирами, опущенными забралами, башнями в замках и соответствующей им „рыцарски чистой любовью“. Другой случай успеха: когда эти нравы изобличались. В книге де Лафайет нет

ни того, ни другого. Раньше всего это очень сухая книга, почти лишенная внешних прикрас. Она написана языком очень чистым, но почти протокольным, языком хроники и деловых мемуаров. В ее сюжете также отсутствуют потрясающие сцены и совсем не эффектен ее финал. Это повествование о женщине, без любви вышедшей замуж, потом встретившейся с любовью и до конца оставшейся верной мужу, несмотря на силу любви, тем большую силу, чем любовь была новее и неожиданнее. Мало увлекательный сюжет, мало увлекателен и весь роман в целом, в него надо долго вчитываться, с его деловым тоном приходится примириться, прежде чем он одержит верх над читателем.

Лафайет и до того писала беллетристические произведения. Об них стоит упомянуть только затем, чтобы стало виднее их несходство с этим ее по существу единственным, произведением. Ее роман „Зеида" построен, как полагается, на общепринятых мотивах: отшельник, странствия из абстрактной Испании в абстрактную Грецию, потерпевшая от кораблекрушения прекрасная незнакомка, предсказания астролога, соперники, счастливая развязка. Как раз к этому роману, в виде предисловия изящный и начитаннейший в романах архиепископ Юэ приложил свой трактат „О происхождении романов". Он уверял здесь, что наслаждение, даваемое романом, всегда подчинено главной цели: поучению ума и исправлению нравов; но так как, по самой природе своей, человек противится поучениям, то приходится его завлекать наслаждением, чтобы незаметно привести его к добродетельной цели. Эта весьма удобная теория отлично оправдывала и выдумки г-жи Скюдери, да и гораздо более сомнительные произведения, лишь бы они кончались добродетельно.

„Княгиня де-Клев" внешне как-будто подходит к теориям архиепископа, но в том то и значение ее, как она существенно далека от их лицемерия и от застоявшейся условности романов, одобрявшихся этими теориями. Случилось так, что достаточно уже опытный ее автор отказался на этот раз от литературного опыта, писал как новичок, почти как и вовсе не писатель. Для всяких размышлений о литературе, в частности и для теории романа совсем особое значение имеют такие одинокие произведения, случайные, возникшие вне профессиональных задач. Писатель, живущий писанием романов, писатель, каким-то ком-

позиционным или стилистическим новшеством добившийся успеха и потом использующий его, всегда должен возбуждать недоверчивость. Шаблон романа, имевшего успех, во все века один и тот же, ни в какой области не обнаруживается с такой явственностью изумительная инертность человеческой психики. И тогда не только теория романа, но и самый роман во всех его проявлениях теряет какое бы то ни было значение: привитие плохих вкусов, обольщение ложными ценностями не было ли его единственным назначением? При такой опасности совсем иную теоретическую цену имеют произведения случайные, нечаянно возникшие, уже потому далекие от подозрения в условной традиционности, что они совершенно одиноки, их приемы не использовались.

Таких произведений-одиночек существует не мало: известный государственный деятель Бенжамен Констан однажды написал роман, критик Сен Бев, историк искусства и живописец Фромантен также после себя оставили по роману, критик наших дней Жак Ривьер также в жизни своей написал один роман. Все эти случаи дают совсем особое и крайне для теоретика важное соотношение душевных сил: отбор каких-то чувств, только и пригодных для романа, преломление сквозь технику психики человека, совсем не освоившегося с техникой; вся эта непреднамеренность, внутренняя неизбежность таких произведений гарантирует редкую достоверность и логическую чистоту наблюдениям.

Хотя Лафайет была писательницей, ее книга „Княгиня де Клев" принадлежит к группе книг-одиночек. В силу каких-то житейских причин эту книгу она написала иначе, с иным для самой нее значением, чем другие. Кроме того, достаточно, известно что писала ее она не одна. В работе над ней соединились два ума, очень мало похожих друг на друга: чистосердечная и кроткая Лафайет и ее друг Ларошфуко, старик скептического и проницательного ума. Эти оба качества вместе создают романиста, обязанного быть простодушным, пассивно-отдающимся впечатлениям и одновременно — восстанавливающим впечатление и безбоязненно наблюдающим его противоречия; только чувствительным в какой-то момент, только аналитическим — в другой. На этот раз два несходственных качества в повествование о трогательной женской верности были внесены двумя разными людьми. Книга афоризмов Ларошфуко (как тогда называлось:

„Максимы“) достаточно позволяют угадывать его долю. „Если судить о любви по большинству ее проявлений, она скорее сходственна с ненавистью, чем с дружбой“. „Если мы можем сопротивляться страстям, то скорей благодаря их слабости, чем кажущейся силе“. „Как яды — составная часть лекарств, так же и пороки — составная часть добродетели“. Эти примеры его суждений достаточное свидетельство об уме Ларошфуко, скорее беспощадном, чем циничном, об его опыте, не столько развратном, сколько горьком. Существует предположение, что вместе написанном ими обоими романе, г-же Лафайет принадлежит мотив трогательной верности, а Ларошфуко — тема: но и соблюдение верности отрады никакой не принесло. Это предположение очень правдоподобно. Такой двойственностью и создается роман. Он был бы приторно-пассивистическим, если бы разрешался в духе покорной резиньяции, он стал бы группой остроумных диалогов, если бы целиком был проникнут духом афоризмов Ларошфуко.

Отмечают обычно эту книгу, как сюжетное новшество. Драма еще во времена Еврипида изображала судьбу замужней женщины, роман держался условной сюжетной схемы, обязывающей изображать только влюбленность, вплоть до г-жи Лафайет, разрушавшей непонятно утвердившуюся схему и начинавшей новый период в истории романа, которому отныне не будут угрожать никакие сюжетные ограничения. Но мало указать на такое лишь новшество. Книга „Княжня де Клев“ по всему своему строению настолько мало похожа на романы XVII века, что можно даже колебаться: назвать ли эту книгу романом? Это совсем небольшая книга, без всяких отклонений и забав, повествующая об единой душевной истории, внешних событий здесь нет, если не считать поездок из Парижа в усадьбу, странствий нет также. Или „Астрея“ роман и тогда „Княгиня де Клев“ не более ли чем повесть? А если „Княгиня де Клев“ роман, то не назвать ли „Астрею“ фантасмагорией или как еще в этом же роде?

Противоречие мнимое. Само собой разумеется, что количественный принцип не определяет жанра. Нельзя по количеству страниц отграничивать роман от повести или рассказа. Даже и количественно бывает единообразным впечатление от романа многотомного, но лишенного сосредоточенности и от короткого, но насыщенного. Для того, чтобы показать принципы проти-

водействия, препятствий (что вместе можно об'единить понятием контроверсы) писатели XVII века избирали самые элементарные мотивы: войны, бури, похищения, мнимые смерти или переодевания, недоразумения. Начиная с книги Лафайет, принцип романа, по существу оставаясь тем же, вместо пути, направленного вовне, избирает путь внутрь. Экстенсивность авантюры заменяется интенсивностью противоречий. Очень внешне понятый принцип множественности заменяется существенной многоплоскостностью. Если бы в книге „Княгиня де Клев“ целиком одержала верх то начало, которое предположительно можно считать вкладом самой Лафайет, вероятно, в самом деле перед нами была бы повесть, трогательная и однотемная повесть об исполненном долге. Теперь перед нами роман, который построен на простых мотивах, но с очень внимательным и даже хитроумным их обнаружением, роман, который можно было бы даже оборвать благополучной развязкой, как будут делать нередко и после Лафайет, и который тем не менее остался бы романом. Искусный в экзегетике архиепископ Юэ как раз в основном и неправ: если бы роман покрывался своей нравственной целью, он и перестал бы быть романом.

Конечно, после Лафайет оставалось немало сделать на пути углубления и сосредоточения романа. Ее роман беден и не очень смел, во многом ограничивается общими местами и не совсем избегает условных мотивов. Так большая часть интриги развертывается при помощи такого мотива: герцог Немур пробирается в сад княгини, здесь он прячется в павильон и как раз ему удается подслушать разговор ее с мужем, которому она признается в своей любви к другому. Так, муж умирает довольно романически: огорченный признанием жены, что она любит другого. Мало убедителен отказ княгини, после смерти мужа, от счастья. В ее фразе: „это правда, я слишком многим жертвую ради долга, существующего только в моем воображении“, чувствуется, может быть, мысль Ларошфуко, приводящая на этот раз больше к сомнению, чем к убеждению. Не его ли мысли и в предсмертной речи мужа, в которой он готов ее упрекнуть не за то даже, что она полюбила другого, а за то, что рассказала об этом мужу: „к чему было просвещать меня относительно страсти, которую вы возымели к господину де Немур... Я любил вас до такой степени, что мне легче бы быть обманутым, признаюсь к моему стыду; я сожалел о том ненадежном покое,

коего вы меня лишили. Для чего не оставили вы меня в том спокойном состоянии, которым наслаждается столько мужей". Если от этих отдельных острых черт нарушается общий спокойный тон, то вместе с тем ими достигается безвыходность, т.-е. истинная романичность.

Есть своя прелесть в довольно общем языке этого романа. Можно во всех последующих веках найти примеры такого монографического, углубленного и также сухого романа. От аббата Прево и Жан-Жака Руссо пойдет другая линия: роман взволнованный, заражающий чувством, скорее лирический. К нему более пойдет и речь, почти ритмизованная, волнообразная, мягкая. От Лафайет идет линия романа, скорее исследовательского, чем заражающего. Сплошной традиции здесь не получилось, но вновь и вновь возникала та же трактовка: беспощадность к чувству, потребность ограничить роман небольшим материалом, но рассматривать его как можно более пристально, и тот же не живописный, не музыкальный, почти деловой язык. Эту линию можно проследить вплоть до наших дней.

V. РОМАН XVIII ВЕКА.

Для людей XVIII века самым влиятельным литературным событием было появление „Новой Элоизы“. Редкий роман возбуждал столько волнений, вызвал столько подражаний, воспринимался как открытие нового мира и вместе с тем как разряжение давно уже накапливавшихся сил. Быть может, и читатели Руссо и он сам преувеличивали новизну его концепции, но несомненно, что от „Новой Элоизы“ идет поток не раз разливавшийся мощно, конечно, не иссякнувший и до наших дней. Читатель XIX века внес в отношение к роману Руссо века XVIII-го поправку тем, что много раз невольно вспоминал о более раннем, тогда недостаточно замеченном, произведении, которым до Руссо была дана новая концепция чувств и новая концепция романа — о повести Прево „Манон Леско“. Читатель XX века, уставший от чувствительности, настаивающий на прямоте, которую не затуманивали бы взволнованность и декламация, кажется, больше ценит другую традицию, идущую также от XVIII века, от „Опасных Связей“ Лакло. Таким образом, из XVIII века кроме Руссо должны выделиться еще два момента: из его первой половины контраст Лесажа (отдельные части „Жиль Блаза“ появились от 1715-го до 1735 гг.,) и Антуана Прево (его роман „Воспоминание знатного человека“, отдельной частью которого являлся „Манон Леско“, выходил от 1728 до 1732 гг.), и из конца — год „Опасных Связей“ 1782. Но существенным остается и год „Новой Элоизы“ 1761, около которого могут быть отмечены еще некоторые события: сатира на авантюрный роман, сохранившая свою силу и для новейших его видов — „Кандид“ Вольтера (1759) и „Монахиня“ Дидро (напечатана 1796, написана 1760). Вся литературная деятельность Вольтера шла наперекор Руссо, но „Кандид“ направлен против благопо-

лучия романов приключенских, не менее противного Руссо, чем Вольтеру. Дидро, при всей разнице, был предшественником Лакло, у них обоих роман отталкивается от приключений, сосредоточен на немногом, на жизни чувства так же, как у Руссо, но трактует жизнь чувства беспощадно и исследовательски, что и противопоставит XX век Руссоизму.

Один из историков, писавших о XVIII веке [1]), дает отличное противоположение Лесажа и Прево: Лесаж — честный и упрямый бретонец, нисколько не мистик, совершенно не поэт, одаренный чрезвычайно практическим умом, хорошо разбиравшийся в людях и делах, слишком умный и мало наивный, чтобы быть романистом; Антуан Прево—человек слабой воли, безобидный, непостоянный, свои страсти укрощавший занятиями, с на редкость изобретательным воображением, монах, вдруг бросивший монастырь, чтобы сопровожать свою возлюбленную в ссылку и вновь возвращавшийся в монастырь, никогда не знавший, чего он хочет, практически беспомощный, литературно изумительно плодовитый. Сами по себе характеристики писателей могут мало нас интересовать: романист не часто бывает похож на свой роман. На этот раз перед нами характеристики не только писателей, а также и основной тенденции их созданий с правильно поставленным вопросом: почему при всем своем самообладании Лесаж не мог написать романа, и почему аббат Прево, если бы только мог собрать свои силы, был бы создателем романа, в его наиболее несомненном смысле.

„Хромой бес“, „Жиль Блаз Сантильянский“, „Баккалавр Саламанкский“ — все эти книги Лесажа могут быть названы романом только в том смысле, как понимал XVII век: это пространные, пестрые произведения, где на нить странствий нанизано неограниченное количество картин и эпизодов. В испанском плутовском романе, последним продолжателем которого был Лесаж, характером плута намечалась все-таки возможность связного и единого произведения. Жиль Блаз даже не плут. Вообще трудно найти качество, которое определяло бы его положительно. Когда представится случай, он выпивает, но он не пьяница, если доктор, у которого он служит, отправляет больных на тот свет, то и Жиль Блаз станет отправлять, но он даже не

[1]) Paul Morillot „Le roman français au XVIII-me siècle“ dans l'Histoire de la langūe et litterature française sous la direction de Petit de Julleville t. VI.

корыстен, он романически спасает от разбойников прекрасную пленницу, но он совсем не рыцарь. Его нельзя назвать ни честным, ни чувствительным, ни даже находчивым, обстоятельства сами складываются так, что вдруг представляется возможность бежать из подземелья, но для того, чтобы почти сейчас же опять попасть в тюрьму, вдруг обогатиться и вдруг опять быть ограбленным. „Я родился, чтобы стать игрушкой в руках судьбы“ — единственный принцип двенадцатитомного повествования, лишь местами находящего единство тона. Отправившись из родного местечка в Саламанку, чтобы стать там учителем, Жиль Блаз ограблен нищим, обмануть льстецом, попал в плен к разбойникам, спасается вместе с пленницей, попадает в тюрьму, освобожден и облагодетельствован спасенный им дамой, богат и вновь обокраден. Ничего не было, ничего и не осталось. Первой книгой закончен первый роман, ориентирующийся около дорожных приключений. Жиль Блаз делается слугой — новый роман, включающий в себя еще ряд новых рассказов, в которых он сам играет наименьшую роль: о скупом канонике, о докторе-гидропате, о шпионе, франте, актрисах и особую повесть о дочери богатого старика, переодевшейся студентом, чтобы найти своего возлюбленного — „и вот мы браком закончили нашу комедию“. Роман можно бы кончить, он далек еще и от середины. „Вот я у нового хозяйна, посмотрим, что это за человек“ — начало нового эпизода о молодящемся старике, за ним новый — о маркизе. Потом целый том занят рассказом с сюжетом самостоятельным и довольно романическим. Шестой книгой, где Жиль Блаз находит себе прочное местечко, роман вполне закончен. Он начинается вновь, чтобы вновь закончиться женитьбой Жиль Блаза в книге 9-й. Но и тут еще не конец, через 11 лет Лесаж издал еще три книги, женив Жиль Блаза вторично. В выборе мотивов также нет особой последовательности: плутовские, разбойничьи, условно-любовные, сентиментальные, каррикатурные. Еще меньше отбора, чем у Сервантеса, Сореля и Скаррона. „Жиль Блаз“ был последним романом в таком духе, им с такой щедростью использованы все приемы романа внешнего, экстенсивного, что надолго исчезла охота продолжать подобные, нескончаемые странствия.

Аббат Антуан Прево также не освободился от количественного принципа в литературе. Не победил он и представления о романе, как смешанном и запутанном виде творчества. Он был

одним из самых плодовитых писателей, с которым своеобразно поступила история, предав забвению остальные сто томов его сочинений и с почетом сохранив один маленький томик, с повестью „Манон Леско“, переиздававшейся без конца и переводившейся на все языки. Не переиздаются даже „Воспоминания знатного человека, удалившегося от света“, частью которых она является, ни „История путешествий“, ни остальные его романы, которые всегда бывают полу романом, полутрактатом моралистическим, историческим или географическим. Соединяя роман с странствиями, Прево только продолжает традицию; он создает новую, видную уже в заглавии его романа „Мир нравственный или мемуары, коими можно пользоваться для истории человеческого сердца“. Так намечалась новая концепция романа. Борьба чувств и внешних препятствей — стариннейшая и прочная традиция создавала немало контроверс, но внешних. Под влиянием англичан, главным образом Ричардсона, первым переводчиком которого был Прево, он осложняет роман новой плоскостью контроверс. Влекущее к себе незаконное, сулящее позор, чувство — основная тема Прево, которая должна была сделать из него настоящего романиста. Античные риторы намечали в сущности юридическую контроверсу, отправляясь от них, античные романисты остановились на плоскости еще более поверхностной, контроверса сводилась к пустым приключенским сменам бед. Роман зажил жизнью новой и необычайно интенсивной, когда в него вошла этика. Она обогатила и интенсифицировала роман. Однако, она вошла не с тем, чтобы стать руководителем, указать выходы и дать решения, а только увеличивая безвыходность, осложняя положение, создавая, наконец, подлинную многоплоскостность романа.

Прево не искал особых случаев, чудовищных или анекдотических. Случай внешне простой обнаруживал в себе контроверсу, которую Прево тем острее ощущал, чем менее был в силах найти из нее выход. Этим, очень простым ощущением своей беспомощности перед сулящим сомнительное счастье чувством и значительна повесть „Манон Леско“. Что в сущности мешало ее героям найти выход из положений одно другого позорнее? Очень правильное замечание было однажды высказано: плохой романист непременно сделал бы Манон более нравственной и этим убил бы роман. Манон легкомысленна, тщеславна, ей необходимы всякие пустяки и блеск. Она изменяет де Грие даже

не потому, что ее гонит нужда. Она обещает исправиться и не исправится никогда. Именно такою он ее любит и любовь направляет его пасть так низко.

Из этого эпизода Прево не сделал романа; сосредоточившись на короткое время, он опять отошел к мотивам традиционным и внешним: к похищениям, переодеваниям, корсарам и странствиям. Тем не менее можно сказать так: путь Лесажа, сколько его ни продолжать, к цельному роману не привел бы. Множественность можно было еще умножать, так роман только иссякал. Прево помешали стать романистом обстоятельства случайно психологические. У него нехватило дыхания на произведение большое. „Манон Леско“ слишком замкнута и лишена пространственной перспективы, чтобы стать романом. Однако, принцип перспективного рассмотрения налицо и повесть эта несет в себе зародыш настоящего романа. Литература галантная и литература комическая — в этом они сходились и этим удалялись от романа — искали неизменяющихся героев, данных уже в начале готовыми. Так достигалась резкая видимость, зато и бездейственность. Прево прибег к простому способу двойного освещения, натура стала подвижной, роман обрел свою стихию. Теоретически давно был известен принцип: „как тела, так и нравы познаются по их движению“ (Аристотель), роман всегда нес в себе постулат движения, только осуществить долго не удавалось.

При жизни Прево, новизна его концепций недостаточно была замечена. Через тридцать лет после „Манон Леско“ Вольтеру представлялась еще возможность высмеивать, как явление злободневное, смену невероятных встреч, новых потерь, кораблекрушений, вставных рассказов, и еще бедствий и еще встреч, которая, приводя к счастливой развязке, оказывалась носительницей по существу бездейственного оптимизма. Впрочем, конец статическому роману был положен не насмешками „Кандида“, а хронологически с ним совпадающей „Новой Элоизой“, первым произведением, которое широкими читательскими кругами было принято, как решительная новизна. Роман эмотивный, душевно подвижной с тех пор, по крайней мере, на целый век занял главное поле литературы; вплоть до „Мадам Бовари“ Флобера он был единственным видом популярного, много читавшегося, сохранявшего непреодолимое свое обаяние, романа. Если за это время будет иногда появляться произведения сухого стиля, они останутся достоянием немногих читателей·

Успех „Новой Элоизы" был исключительным и долгим: в течение XVIII века она выдержала 60 изданий, притом вовсе не скопляющихся около одного из десятилетий. Редкий роман вызвал такое количество читательских откликов [1]). Его читали с дрожью, с конвульсиями. „Это пламень пожирающий, нужно тушить его, нужно плакать; нужно приняться за письмо, чтобы потушить и чтобы выплакаться". „Чтение его произвело на меня действие столь сильное, что в ту минуту и смерть встретил бы я с наслаждением". „Ах, почему я не могу еще раз насладиться этим волшебным напитком, я запер бы дверь на ключ, я чувствовал бы, как становится растроганной моя душа, как бьется сердце и ум погружается в сладкую мечтательность". Эти и сотни им подобных невольных читательских отзывов показывали, как и метод Руссо (внедрение себя в чувство, изображение чувства извнутри, растопление себя в эмоции) передался его читателям.

Редко еще какой роман так прямо достигал своей цели. Потому ли, что он давал читателям правила новой жизни, указывал выход из трудностей, которые и в их собственной жизни могли встретиться? Уже приведенные отзывы показывают, как мало об этом заботились читатели, им был нужен не выход, а само волнение. Отойдя от своего восприятия, многие из них, вероятно, признали бы его губительным, скорее развращающим, чем исцеляющим. Это не мешало им искать такого восприятия. „Новую Элоизу" можно назвать идеальным романом. Конечно, тематически она ограничена, найдется круг читателей, которые ищут других тем. Но и другие темы приобретут действенность только в том случае, если будут обнаружены и построены так же, как строил их Руссо. Быть может, он сам верил в подлинный морализм своего романа, это не помешало ему сделать роман противоречивым, на всем протяжении двусмысленным. Он сам, может быть, и знал цену этой противоречивости и выход из нее, но роман отдал только ей. Таким образом самая борьба заражала читателя, с благими или плачевными последствиями, это было делом самого читателя. Борьба, и другие средства воздействия: крайнее преувеличение чувства, из'ятие всякого иного материала, декламативность, проповедни-

---

[1]) Они собраны в книге Daniel Mornet. Le Romantisme en France au XVIII-me siècle. Ed. Hachette. 1912.

ческий пафос,—которыми роман во все времена легче всего будет завоевывать читателей.

Из предисловия к „Новой Элоизе“ и прилагаемой к ней „Беседы о романах“ мы узнаем, какие цели ставил перед своим романом Руссо. Осуществил ли он их?

„Зрелища необходимы большим городам и романы — развращенным народам. Я видел нравы своего времени и опубликовываю эти письма. Почему я не жил в те века, когда должен был бы бросить их в огонь!“. Так начинается предисловие. Предвидя, что „Новая Элоиза„ найдет мало читателей, Руссо говорит далее: „стиль ее оттолкнет людей со вкусом, содержание огорчит людей строгих, все ее чувства покажутся неестественными тем, кто не верит в добродетель“. Он оправдывает своих героев: „они не остроумцы, не академики, они — провинциалы, отшельники, молодежь, почти дети, которые романтическим своим воображением за философию принимают добродетельный бред своего ума“. И вслед за тем предостерегает девушек от чтения его романа: „целомудренная девушка никогда не должна читать романов,... та, которая осмелится прочесть одну только его страницу — уже погибшее создание“. Так оказывается, что роман рассчитан на верящих в добродетель, но в добродетельные эпохи его уничтожали бы, в нем признания невинной молодежи, но пусть молодежь к нему не прикасается — не очень ясной становится нравственная теория, исполненная таких противоречий. Но именно благодаря тому, что Руссо противоречить себе не боялся и колебаний своих не скрывал, роман его приобрел непосредственную эмотивность.

В „Беседе о романах“ Руссо ясно формулирует противоположность романа фабулезного и романа простого, какой он надеется осуществить „Новой Элоизой“. Собеседник упрекает роман Руссо за то, что в нем „события столь естественны, столь просты, какими они слишком часто бывают и в действительности, ничего неожиданного, никакого театрального эффекта. Все заранее предвидено, все случается, как предвидено“. Руссо отвечает, что ничего другого он и не желал: „вам нужны обыкновенные люди, но редкостные события. Я предпочел бы как раз обратное“. И вновь, пространнее, чем в предисловии, и с большей горячностью утверждает, что цель его романа — простота нравов, прекрасные поступки взамен прекрасных разговоров, прекраснодушие, а не остроумие, есте-

ственность, любовь к жизни ровной и простой, к уединению и примиренности. Это не роман развлекающий, который, дав короткое наслаждение, еще более горькой сделает для читателя обыкновенность его собственной жизни, а роман нравственный, который облагородит честное выполнение долга, даст оценить природные наслаждения и истинные чувства зародит в сердце,

Из этих рассуждений применима к роману Руссо только формула: обыкновенные события, но необыкновенные герои. Даже и гораздо позже, когда роман насквозь психологизируется, трудно будет найти произведение с настолько простым сюжетом, который без вставных эпизодов, без любопытных и подталкивающих действие инцидентов, захватывая только трех действующих лиц, заполнил шесть частей. От наивного приема вставных рассказов роман освободится сравнительно легко, борьба с сюжетностью также будет успешной, но и писателю новейших времен трудно избавиться от обилия отдельных черт, от построения действия на инцидентах. Почти во всяком романе есть сотни отдельных наблюдений, случайных портретов, добавочных описаний, которые лишены связи и с сюжетом и с внутренней темой, это не мотивы, т.-е. двигатели действия, а просто шлак ассоциаций, помогающий пишущему и ненужный воспринимающему. Индицентов курьезных или смешных, трогательных или эффектных, на которых всего легче обнаруживать чувство, у Руссо совсем нет. Между третьей и четвертой частью Сен-Прё уезжает в „долгое и опасное путешествие, предпринятое от отчаяния“. Больше мы ничего не узнаем об этих четырех годах его жизни. Также и странствия его, почти только упомянутые в I части, не сопровождались встречами или случайностями, которым так удобно бывает, хотя бы по контрасту, стать двигателями действия, обнаружителями характеров или хотя бы занимательными страницами. Роман Руссо целиком сосредоточен на трех лицах: Сен-Прё любит свою ученицу Юлию, она принуждена выйти замуж за почтенного Вольмара — таков сюжет первой половины романа; Сен-Прё возвращается из путешествия, Вольмар приглашает его поселиться вместе с ними, Юлия любит Сен-Прё, но остается верна мужу — только так можно пересказать совсем уже бессюжетную вторую половину, заканчивающуюся случайной смертью Юлии.

Неверно, однако, сказать, что роман построен только на трех действующих лицах (безличные адресаты, которых требо-

вала эпистолярная форма, не в счет). Есть еще заместители действующих лиц — действующие силы. Обычно критика, оценив сюжет и действующих лиц, кроме того, в заключение похвалит стиль за изящество и даст отзыв об описаниях, как о каком-то не очень нужном, но приятном гарнире. Как будто стиль и описания уже со времен Руссо не те же действующие лица? До Руссо природа не привлекалась, как действенная сила романа. Она упоминалась редко и скупо. В „Астрее“ одна лишь зеленая лужайка и общие черты неизменной весны. Сорель и Скаррон только упоминают о какой-нибудь улице или гостинице. Также только упоминаемая у Лафайет ивовая аллея — только добавочная черта в антропоцентрическом повествовании. Столь же абстрактен, как это ни странно, чувствительный Ричардсон.

Но о Руссо мало сказать, что он был мыслителем и, кроме того, пейзажистом. Контраст озера и гор, каскады, буря на озере были для него не декорацией, а действующей силой. Веселые лужайки напоминают Сен-Прё о счастливых народах, которые сами для себя обрабатывают землю, вереск и терновник — о господине, который оставляет своим рабам лишь скудную пищу, но вот прогулка, во время которой Юлия и Сен-Прё созерцали этот пейзаж, прерывается бурей, они находят себе потом убежище, покрытое травой и цветами, небо ясно, вода сверкает серебром, щебечут птицы, им в контраст — буря мрачных замыслов у Сен-Прё: „о как сильно было искушение утопить в водах Юлию вместе с собою и так в ее об'ятиях кончить жизнь мою и долгие мои муки“. Параллелизм тем здесь очевиден. Так называемое описание выполняет здесь ту же функцию, которую могли бы выполнить добавочные действующие лица.

Другой неот'емлемой силой в романе Руссо будут дидактические отрывки. Семейный быт Вольмара и Юлии демонстрируется, как пример нормального обращения со слугами. Мысль о самоубийстве подсказывается Сен-Прё, чтобы дать место самостоятельной апологии самоубийства, сюжетно не осуществившейся. Нарочно упоминается Париж, как повод для рассуждений о развращенности. Совершенно было бы неправильно из этих дидактических рассуждений извлекать смысл романа. Руссо не стремился обобщать и резюмировать свой роман, и в этом была его писательская сила. Рассуждения вовсе не

покрывали роман, где многое демонстрируется иными способами но все же были в нем сюжетными единицами. Этот перебой повествования дидактикой, более частый в последних, слабеющих, частях романа, кажется наивным современному изощренному читателю, однако, к такому же перебою будут прибегать романисты и много позже, всякий раз, когда они будут рассчитывать на широкое, популярное воздействие своих произведений.

Наконец, третьей и самой существенной силой романа будет изображение чувства. В том, как его изображала „Новая Элоиза“ наиболее оригинально сказывается руссоизм. Оно берется вне героев. Юлия и Сен-Прё нужны Руссо, только как его носители. Сам Руссо признавал в „Исповеди“ своей заслугою, что он умел анализировать человеческое сердце. Едва ли он прав. „Новая Элоиза“ не аналитический роман. Руссо прославляет, возвеличивает чувство, заражает и затопляет им, не как в стороне стоящий исследователь, а как, сам пребывающий в бреду, носитель чувства. Роман декламативен, эмфатичен, постоянно выходит за берега своих нравственных целей, своих предпосылок о простоте чувствующего человека, о счастье простого (какими должны бы быть его герои) человека. Предположение, что добродетель и естественность будут руководить в романе, рухнуло, едва только Руссо стал интроспективно изображать чувство. Чувствительный человек изображается здесь так: „Как изменилось мое состояние в несколько дней. Сколько горечи примешивается к сладости приближения к вам. Сколько печальных размышлений давят меня. Скольких преград предвидения мои заставляют меня опасаться. Юлия, чувствительная душа—это роковой дар неба. Получивший ее должен ожидать, что только муки и скорби будут ему на земле. Дрянная игрушка воздуха и погоды; солнце и туманы, небо, покрытое тучами или ясное, будут управлять его судьбой, и в зависимости от ветров будет он весел или печален. Жертва предрассудков, он в нелепых правилах найдет непреодолимое препятствие истинным стремлениям своего сердца... Без тебя, роковая красота, я никогда не почувствовал бы этого невыносимого контраста между величием в глубине души и низостью в судьбе: я жил бы счастливо и умер бы спокойно, не удостоив даже взглянуть, какое место занимаю я на земле. Но видеть тебя и не мочь обладает тобою, обожать тебя и быть только чело-

веком. Быть любимым и не мочь быть счастливым. Жить в тех же местах и не мочь жить вместе“ и т. д.

Первые части романа позволяют еще предполагать, что он будет построен на обычном конфликте чувства и препятствий, малодраматически трактуемом вроде как в шиллеровском „Коварство и Любовь“. Но уже эта характеристика чувствительности (ч. I п. 26) показывает, что в основе романа не конфликт, принципиально устранимый, а длительная, не разрешающаяся, и не долженствующая быть разрешенной, контроверса. А когда Руссо приводит Сен-Прё в семью замужней Юлии и вместе с тем — как он утверждал — и роман приводит к „добродетельной“ и „естественной“ развязке, избежав конфликта и каких бы то ни было событий, здесь контроверса и достигает полной своей силы. Юридически она разрешена, измены нет, любовь с семейным долгом совместима, но роман вообще начинается там, где кончается юрисдикция, да и Руссо не собирался быть юристом. Может быть, и нравственный вывод для него найден? Что за удивительной делалась бы этика, если бы она, как Руссо, длила и благословляла контроверсу. „Пусть длится несчастная любовь, это лучше, чем ей погаснуть в наслаждениях“. В этой фразе (ч. III п. 7), кажется, и следует видеть основную мелодию или внутреннюю тему романа. Неожиданная мягкость отца Юлии или еще более неожиданная решимость Сен-Прё или смерть Вольмара просто уничтожили бы его возможность. Рассказывать было бы не о чем. Это основное положение могло бы стать отличной темой для ораторской речи и для спора риторов. В его развитии „Новая Элоиза“ и остается раньше всего риторическим произведением, ее эпистолярность давала ей к тому удобное средство. Еще никогда роман не обнаруживал до такой степени своего родства с античными декламациями. Нельзя говорить об анализе чувства, для этого нужно бы привлечь другие его фазы, конкретизировать наблюдения и перемены. Чувство Сен-Прё не меняется. Руссо не детализует и не характеризует. Он риторически вскрывает одну фазу чувства, его одно качество: противоречивость, которая признается показателем чувства. Чувство совсем не индивидуализировано, оно дано в общем виде. И в этом общем виде оно раньше всего есть носитель противоречия: осуществившись, оно погаснет. Что может быть противоестественнее, внутренне губительнее такого культа лелеемых, поскольку они

и не должны осуществляться, чувств? Такая концепция и оказалась, однако, наиболее романической на долгое время.

Начиная с „Новой Элоизы“ роман как будто окончательно находит главное свое назначение или, по крайней мере, оставшееся главным до наших дней. Иногда роман будет поучать, изобличать, иногда явно развлекать, в некоторых культурах попытается суггестивно, внушающе воздействовать на волю, но наряду с этими несомненно частными направленностями, главное его назначение будет в том, чтобы воссоздавать чувство. Иногда будет казаться, что роман ставит себе другие, об'ективные и изобразительные цели, что он пытается и имеет право стать картиной своей эпохи, всецелой и верной, как зеркало. К таким притязаниям романа нужно относиться с большой осторожностью. Даже в тех случаях, когда в романе говорится не прямо о чувстве, когда сюжет как будто о другом, прежде чем приравнивать какой-нибудь роман к историческому документу, необходимо спрашивать, не сдвинулись ли черты в зависимости от их сюжетной или тематической функции.

Руссо стремился к непосредственности и простоте прекрасно] душия (belle-âme) противополагал вычурность остроумия (bel-esprit). Но чувство в его наибольшей непосредственности воспроизводится вообще при помощи сложных интеллектуалистических построений. Руссо достигает непосредственности антитезами, гиперболами, декламацией. Прост оказался не он, а представитель bel esprit Дидро. После долгого развития литературы в духе Руссо, „Монахиня“ Дидро и сейчас производит впечатление свежести. Возможно, что он хотел только изобличить, доказывая, как губительно влияние монастыря на психику. Мы знаем, как возник этот роман. Судебный процесс Сусанны Симонен, обратившейся в суд с иском о снятии с нее монашеского сана, сначала навел Дидро на мысль написать несколько писем как бы от ее имени. На этом он не остановился, роман и есть воображаемая исповедь Сусанны, в своем развитии все более освобождающаяся от ужасающих и украшающих приемов. „Монахиня“—роман с тезой [1]), им Дидро доказывал: „человек рожден для общества, отделите его, изолируйте его, и распадется связь идей, характер исказится, тысяча смешных чувство-

[1]) Термин roman á thèse предпочтительнее сохранить, чем обычно употребляемый, но допускающий разное понимание термин; роман тенденциозный.

ваний появятся в его сердце". Как все романы подобного строения, и „Монахиня" пользуется мотивами мелодраматическими и схематичными (жестокосердие родителей, гонимое незаконное дитя, мучительство). Но в исходных положениях не выйдя за пределы схемы, Дидро в мотиве искаженной психики ни от кого не зависит, он прям и немногословен. Даже удивительно, как, при тогдашней доступности общих мест о страсти и наслаждениях, можно было достигнуть такой прямоты. В эпизоде с развратной настоятельницей Дидро даже не изобличает и не создает крикливых сцен. Он сдержан и точен. Этим эпизодом намечается путь безличностного романа, восстанавливающего чувство с прямотой и жестокостью.

Романом Лакло „Опасные Связи" XVIII век даст и цельный пример об'ективирующего искусства. Год его издания — дата в истории романа не менее значительная, чем год „Новой Элоизы". Но судьба его была совсем иная. И до сих пор он пользуется двусмысленной славой, которой совсем не заслужил. Большие истории французской литературы предпочитают не включать имя Лакло в список французских авторов, так поступает в общем отличный учебник трех авторов: E. Abry, C. Audic, E. Crouzet, или упоминать, как делает Лансон, только, что Лакло отразил „глубокую развращенность своего времени". Тем более правилен отзыв Андре Ле Бретон, которого никак нельзя заподозрить в нескромности и который так отзывается об Опасных Связях: „Это произведение совершенное. Я уже не говорю о качествах стиля: оно написано стальным стилетом. Среди стольких романов в письмах, расцветших от успеха „Клариссы Гарло" и „Новой Элоизы", нет ни одного, не исключая и их обоих, где так поддерживался бы интерес, так был бы он постепенен и непрерывен. Лакло рассекает души своих героев и героинь, не прерывая, ни на минуту не замедляя хода действия. Еще ни у кого не было такой искусности, и „Опасные Связи" можно рассматривать, как первый хорошо написанный французский роман".

Что он малое оказал влияние, об'ясняется тем, что он вдвойне был романом одиночкой: и в жизни автора, если, что и написавшего, кроме него, то только статьи о военном деле, он занимал малое место, и литературно оказался вне господствующих линий. Роман Лакло вызывающе отталкивается от линии Руссо. Он иногда попадал в число распространненых

тогда романов о развратниках, издавался анонимно и с бесстыдными иллюстрациями (например, лондонское издание 1796 г.) запретною книгой многими считается и сейчас. По правде, „Новая Элоиза" несравненно больше чарует злом, чем „Опасные Связи", роман, с изумительной твердостью проведенный от начала до конца, и в рискованных положениях никогда не грубый и не красноречивый, а только бесжалостный, избегнувший литературных излишеств, написанный с той сухостью и прямотой, которая бывала исключительным качеством языка XVIII века, потом надолго забытым среди декламаций и эмфаз.

VI. РОМАН НОВОГО ВРЕМЕНИ.

Последние 125 лет — период для истории романа не слишком длинный—настолько переполнены литературными событиями или, может быть, настолько еще видимы изблизи, что роман античный, авентурный, плутовской испанский, чувствительный и авантюрный английский, чувствительный, исследовательский и плутовской французский, словом все, происходившее в области романа за семнадцать предшествующих веков, обычно относится к области не обязательного прошлого, считается подготовительными, ученическими упражнениями на ряду с тем, что дал один XIX-й век. Девятнадцатым веком начинается новое время, создавшее единственно для нас важные формы искусства. Его следует разбить на периоды, в смене которых видно, как постепенно отмирает схоластическое и искусственное и все более становится возможным правдивое изображение настоящего. Роман романтический был последним явлением перехода от искусственных форм прошлого к естественности настоящего, роман психологический и бытовой Бальзака и Диккенса еще нес в себе следы романической фабулы и романтической чувствительности, но уже предварял собой роман натуралистический, т.-е. правдивый, который и есть последнее достижение словесного искусства.

Приблизительно так думали в 80-х и 90-х годах, своему веку отводя исключительное место и находя, что, если роман понемногу начинает терять престиж и сменяться еще более простыми видами искусства, — повестью и рассказом, то так и должно быть, так еще более побеждается превыспренность и схоластичность и утверждается естественность. Если бы история словесных искусств остановилась 1890-ми годами, такая схема по отношению к одному XIX-му веку могла бы оказаться

почти верной. Но нам открыты и последние 25 лет, внесшие много неожиданностей в истории литературы, в которых — не только новые виды словесного искусства, но и возможность иначе взглянуть на то, что происходило в XIX-ом веке. И в нем стали гораздо виднее явления, долго остававшиеся неоцененными. Обнаружилось раньше всего, что слабо оформленный рассказ или неявственно отграниченная повесть вовсе не является последними видами искусства, что возможен вновь роман, притом отлично построенный, а вовсе не полу-трактат, полустатья, едва лишь прикрытая беллетристической видимостью. Затем в прошлом стала виднее фигура Стендаля, слывшего диллетантом, оригиналом и до такой степени не входившего в схему, что его просто отбрасывали к романтической плеяде. Культ Стендаля, начавшийся еще в 80-х годах, наибольшую влиятельность приобрел уже после европейской войны, и значение этого культа далеко не в том только, что литература приобрела новое имя, хотя бы и извлеченное из прошлого. Как только стал доступен восприятию в э р и з м Стендаля, открылось иное соотношение всех литературных сил XIX века. Так, в частности, стало ясным, что Зола отнюдь не создатель естественности, а представитель той, воздействующей массовыми эффектами, школы, к которой принадлежит и Виктор Гюго. И, наоборот, Стендаль, при своей жизни гораздо больше продолжатель Дидро и Лакло, чем романтик, своей писательской беспощадностью соединяется со многими писателями XX века. От Лакло к Стендалю, от Стендаля к Марселю Прусту и Жаку Ривьеру замыкается кольцо исследовательского, вэристического романа. Наконец, в XX-ом веке вновь стал практиковаться роман изобретательного воображения, роман романический и таким образом намечается новое кольцо, гораздо более широкого обхвата, и не случайно в самые последние годы становятся очень популярными реконструкции, переделки и переводы средневековых романов.

Осложнив историю романа крайне новаторскими видами, первые десятилетия нашего века гораздо глубже связывают себя с давнишними традициями романа. Отходит в прошлое стремление некоторых школ XIX-го века освободиться от архитектоничности романа и сбросить иго литературной техники. К тому же это стремление даже в самых крайних натуралистических произведениях не было осуществлено: не трудно найти условную схему и консервативный канон в основе романов Золя,

или Октава Мирбо. Вновь осуществляя формулу „искать прекрасного в уродливом“ — le beau c'est le laid, они могут рассматриваться, как продолжатели черного романа, с широкого распространения которого начинается новое время.

По сравнению с прямотой Лакло, с крайней экономичностью его средств, с сосредоточенностью действия, первые явления XIX-го века кажутся нам теперь шагом назад. Литературе нужно было пройти долгий путь, чтобы освободиться от экзальтации, расплывчатости, орнаментации и вновь оценить сжатость, сухость и отчетливость. Не ранее, чем к Флоберу, освободится роман от текучести и декламатичности Руссо, да и то освободится лишь временно. Этот поток был слишком силен. Успех Новой Элоизы был, ведь, обусловлен не какими-нибудь пунктами проповеди Руссо, не призывом его, например, к семейственности и не отказом от города ради природы, а тем, что его роман был интенсивным выражеением эмотивности. Побеждавшая сквозь роман Руссо эмотивность была присуща не только ему, но и всему течению, которое именуется романтизмом XVIII-го века: образами кладбища, завывающего ветра, привидений, об'ятий мертвеца, насилий сначала наполнилась лирика, к концу века ими стал воздействовать и роман, именно от устрашающий его вид, который называется „черным“. Он зародился в Англии, был исключительно влиятельным и в других странах, в частности во Франции по крайней мере 3 — 4 следующих десятилетия, сохранил свою популярность и много позже. „Удольфские Тайны“ Анны Рэдклиф издавались и по-французски вплоть до 1874 г., „Монах“ Люиса был семнадцать раз издан по-французски от 1797 до 1883 г. Совсем еще молодое движение последних годов, именующее себя „сюрреализмом“, не вполне ясное, но все более разрастающееся, которое как-то соединяет протест против психологического искусства, против традиционности в искусстве с урбанизмом и чудесное с техничностью, вновь указывает[1]) на „Монаха“ Люиса, как на значительнейшее произведение.

Черный роман всецело условен, это один из самых поверхностных и легко достижимых видов искусства, но ему никак нельзя было отказать в новизне. До тех пор общепринятыми средствами воздействия у романа были эротическая заинтересованность или способные возбудить любопытство странствия и

---

[1]) André Breton. Manifeste du surrealisme. Ed. du Sagittaire. 1924.

приключения, в лучшем случае к ним присоединялась трогательность. Какие это слабые средства по сравнению с эмоцией страха и эмоцией ужаса! Приходится удивляться, почему так поздно роман нашел их. Создателем черного романа, еще довольно беспомощным, способным только на отдельные эффекты, плохо подготовленные и недостаточно использованные, можно считать Горация Уольполь (Horace Walpole 1717 — 1797) с его романом „Отрантский Замок“. Потомок преступного узурпатора своей жизнью должен искупить его вину. Он тщетно борется с предопределением. Все кругом напоминает о такой неизбежности. Один из слуг видит, как статуя сходит с пьедестала. Портрет предка глубоко вздыхает. Скелет в одеянии монаха прогуливается по коридору. На перилах лестницы другой из слуг видит гигантскую руку в стальной перчатке. Неизвестно откуда упавшая во двор замка огромная каска с черными перьями убивает сына героя.

Все эти эффекты еще слишком резки и преувеличены. По своей неподготовленности они производят почти комическое впечатление. Так почти всегда новый прием сначала дается в виде крайнем, оборванном и гиперболическом. Наконец, эффекты пока еще только внешни. Герои романа остаются пассивными жертвами. Но что из этого романа перейдет в поэтику черного романа вообще, помимо самой эмоции ужаса, это резкое деление героев на преступников и носителей незапятнанного совершенства и второе — как очень верно указывается исследовательницей черного романа Алисой Киллен — что истинным и единственным героем романа будет замок, со всеми его ужасами и таинственностями. Отсюда пойдет и другой, также достаточно определенный вид романа, в частности связанный с именем Вальтер Скотта — роман „готический“.

Своей полноты и зрелости черный роман достигнет у Рэдклиф и Люиса. Рэдклиф, едва ли забытая ищущими волнений читателями и до сих пор, умереннее, меланхоличнее, моралистичнее. Люис — лихорадочнее, экстравагантнее и патетичнее. В „Лесном романе“ (Anne Radcliffe. The Romance of the Forest 1791) вновь героем будут развалины готического замка и — их мрачности в контраст — добродетельная, страдающая Алиса, сирота таинственного происхождения, нашедшая себе убежище у преступника. Индивидуальные особенности Рэдклиф в том, что ужасы, вводимые ею, постепенно нарастающие, соз-

дающие неразрывную атмосферу встревоженности, в конце концов все будут об'яснимы. Таинственные стуки не от того ли, что хлопают двери, глухие стоны и призывы — не стон ли это ветра в лесу? Вот Алиса видит мертвеца, кровь течет у него из боку и заливает комнату, вот умирающий сжимает ее руку, чтобы и Алису увести с собою в смерть. Но это все сны. Роман кончается благополучно, ужасы рассеялись. То же строение, с еще более умелым использованием загадок и таинственностей, в самом известном романе Рэдклиф (The Mysteries of Udolpho. A Romance interspersed with some pieces of poetry. 4 vol. 1794). Вновь сирота Эмилия, преследуемая тираннической теткой и ее мужем авантюристом, заключение в замке с извилистыми коридорами, подземельями, потайными дверями, странными шумами, появляющимися в полутьме призраками. Вновь постоянное ожидание насилий, преступлений и выходцов с того света, разрешающееся тем, что, оказывается, это буря свистит, это от ветра что-то упало с грохотом, и у двери вовсе не насильник и не мертвое тело, а случайно упавшая в обморок служанка. И вновь благополучная развязка, после всех призрачно волновавших ужасов Эмилия обретает своего потерянного жениха.

Люис, почти ничего не написавший, кроме „Монаха" (Matthew Gregory Lewis. The Monk. A Romance 3 vol. 1796), в своей жизни мало связанный с литературной средой, хозяйствовавший, кажется весьма практично и мирно на Ямайке, внес в черный роман ряд новых мотивов. „Монах" отрывается от Англии и замковых традиций. Эмоция ужаса соединяется с странствиями. Действие происходит то в Испании, то в Германии, то в монастырях, то в тюрьмах инквизиции (отсюда идет изумительно ставший популярным мотив инквизитора, идущий вплоть до Достоевского) то в лесах, кишащих таинственными разбойниками. Что было композиционно еще существеннее — ужас соединялся здесь с эротикой. Таким образом контроверса теряет свой внешний и преодолимый характер. Здесь не два раздельных плана: жертвы и насильники, а их взаимная сплетенность. Зло не только пугает призрачно, но и вовлекает в свой водоворот: зло эротично и познавательно. Фаустовская тема присоединяется к терроризующей эмотивности. Роман построен разбросанно, спутанно, отрывками и эпизодами, среди которых лишь намечается история считавшегося святым монаха, соблазненного сатаной. В монастыре появляется новый послушни

на самом деле это служитель сатаны, обращенный в женщину и переодевшийся монахом. Сцена заклинания: считавшаяся до того послушником Матильда пронзает себе грудь и своей кровью тушит пламя, является Люцифер, прекрасный нагой юноша, в нимбе лучей и розовеющих облаков, „во всех его чертах таинственная меланхолия, возвещавшая в нем падшего ангела, внушала тайный ужас“. Амброзио насилует, как потом оказывается, свою сестру и убивает, как потом оказывается, свою мать. Он схвачен инквизицией, чтобы спастись, продает душу дьяволу, но уже поздно, наказание неизбежно. С тщательными подробностями, пространно и последовательно дает Люис картину его мучений. Подняв на воздух, демон бросил его и разбил об острую вершину скалы; изломанный, избитый, изувеченный, падая с обрыва в новый обрыв, он докатывается до берега реки. Жизнь не гаснет еще в его изорванном теле. Тщетно пытается он встать, тело ему не повинуется, Насекомые кишат и сосут кровь, текущую из его ран. Горные орлы вырывают куски его мяса, выклевывают зрачки. Он слышит журчание воды и не может напиться. Слепой, в бешенстве, в отчаянии, неистовствуя ругательствами и богохульствами, проклиная жизнь и ужасаясь смерти, в течение шести дней он изнемогает, пока не налетит буря, низвергая кругом леса, и поднявшаяся от ливня река не унесет его труп в океан.

„Монах“ Люиса был кульминационной точкой черного романа. Появившийся после него через 25 лет „Мельмот Скиталец“ Матюрэна, также вводивший познавательный оттенок в эмоции ужаса, также взволнованно меланхоличный, с теми же мотивами проклятия, странствий, привлекательности ужасного, но сюжетно более бедный, был значительно ослабленным подражанием ему.

Стоит отметить одну эпизодическую параллель „Монаху“. Французский писатель Жак Казотт (1720—1792) в романе „Влюбленный Дьявол“ предвосхитил одну из основных Люисовских тем. Здесь налицо кабалистика, заклинания, таинственный фламандец, исчезающие трубки, злой дух в собачьем облике, даже развалины и пропасти и, наконец, Бьондетта, переодетая пажем и на самом деле оказавшаяся дьяволом. Но ни один из этих мотивов порознь, ни их удивительно складное соединение нисколько не сделали из этой фантастической повести устрашающего романа, да, может быть, и никакого романа. Изложе-

ние так прозрачно, действие так расчлененно, предметы так отчетливо видимы, что самая сцена падения просто кажется узлом анекдота. Казотт повествует всерьез, но остается впечатление, что все здесь не более чем хитрость или аллегория. Вовсе не об одержимости двойственными чувствами, неизбежными и губительными, этот расказ, а всего только о дьявольской хитрости женщин, которые всякими способами добьются наслаждения. Такое остается впечатление, несмотря на то, что Казотт, кажется, не хотел шутить и писал кабалистический роман. Такая опасность — оказаться новеллой или отлично рассказанным анекдотом — постоянно угрожала французскому, зрительно-изобразительному, несомневающемуся в правде чувственности, роману. На первом плане законченные образы, отчетливо видимый узор фабулы, нет двойственности и нет движения. При такой чувственной синтетичности, которой соответствует классически соразмерное строение повествования, доступным делается только одно поле словесного искусства — поле новеллы, какою, конечно, и будет очень часто оказываться французский роман.

Но основная литературная работа и во Франции тогда шла в ином направлении, чем книга Казотта: эмотивном, подвижном, хаотическом, частным проявлением которого был черный роман. К одной его линии, замковой, готической, начатой Уолполем и Рэдклиф, примыкает Вальтер Скотт. Появившейся первоначально вне романа устрашающие эмоции приурочивались к „кладбищенским“ мотивам, которые, может быть, по действенной своей ограниченности, в романе сменились мотивами замковыми. У Анны Рэдклиф — устрашающая эмоция, мотивы замка, мотивы невинности и злодея. У Люиса — устрашающая эмоция, но отказ от замка, мотив странствий, мотив преступной страсти. У Вальтер Скотта — вновь мотивы замка, мотивы невинности и злодея, но в качестве функции несокрушимого благополучия. Карлейль так писал о Вальтер Скотте: „когда английская литература страдала от вертеризма, байронизма и других слезных и судорожных сентиментальностей, природа послала нам здорового человека, о котором могла сказать не без гордости: и он родился в Англии, и здесь я еще создаю подобных людей“. Казалось бы, различие очень велико, и Вальтер Скотт мог бы быть признан полной противоположностью Рэдклиф. Но вот что замечательно и что свидетельствует о крайней стойкости в тех-

нике романа: созидаемый с совершенно иной эмотивной окраской, писателем иного темперамента готический замок, как действующая сила романа, вызывает его структуру у Вальтер Скотта очень сходственную с Рэдклиф. Это также роман загадок, намеков, которые не скоро будут разрешены, здесь также пассивны герои и предопределены данной им чудесной ролью. Здесь также гибнущие злодеи и торжествующие, слегка меланхолические, носители совершенства. Однажды Вальтер Скотт ошибочно причислил к мертвым одного из последних, но быстро поправил ошибку и глава 42-ая романа „Айвенго" появилась с таким примечанием: „критика сильно нападала на воскрешение Ательстана, как на факт, слишком невероятный даже и в романе. Автор был вынужден прибегнуть к этой фантастической развязке в угоду своему другу издателю, который не мог утешиться после кончины саксонца и горячо умолял вернуть его к жизни". Чтобы продлить спор между правыми и преступными, спор по существу весьма элементарный, обстоятельства будут расставлены так, что правые долго будут принуждены являться замаскированными. Что это за таинственный пилигрим за ужином у Седрика, когда рассказывают о палестинских подвигах Айвенго? Что это за таинственный рыцарь с девизом „Лишенный наследства" избирает лэди Роуэну царицей красоты и любви? Только в конце 12-ой главы мы узнаем, что это и есть Айвенго. Однако „читатель не забыл, вероятно, что исход турнира был решен храбростью неизвестного рыцаря, которого зрители прозвали черным лентяем". Вторая загадка. Прежде чем она будет отгадана, автор осложнит ее встречей неизвестного рыцаря с странным отшельником, под монашеским платьем которого скоро обнаружатся рыцарские доспехи, расскажет о том, как шайка мнимых разбойников напала на будущих победителей, которые как раз все оказались вместе, о неудавшихся попытках насилия и наконец главу 28-ую начнет словами: „мы должны возвратиться несколько назад, чтобы выяснить читателю некоторые подробности, необходимые для полного понимания рассказа". И когда события будут расставлены в их порядке, то обнаружится, что опасаться за судьбу праведников также мало было оснований, как пугаться шума ветра, казавшегося замогильным стоном у Рэдклиф. Впрочем, понадобится еще 14 глав, чтобы совсем в духе черного романа погиб в об'ятом пламенем замке Фрон де Беф („он смеялся

в бешеном исступлении и хохот его далеко раздавался по сводам замка"), чтобы была обвинена милосердная Ревекка в волшебстве и благодаря защите рыцаря оправдана, чтобы Ричард вернулся на престол и Айвенго женился на Роуэне.

Не во всех романах Вальтер Скотта настолько выступает фабула, „замок" часто более уравновешивается уютом домашнего очага. Эта линия, частичная у Вальтер Скотта, станет основной у Диккенса. Но и диккенсовская „простота" достигается противоположением неба и ада, жертв и маниаков-мучителей, до галлюцинаций доходящих аффектов и до слез спускающейся растроганности. И во всяком случае даже столь мало простая простота, грозившая сделать роман бытовыми разговорами, вновь сменяется у Р. Л. Стивенсона „поэтикой загадки", когда самые несложные соотношения, благодаря расстановке, станут таинственными. Но можно и в каком-нибудь современном, как-будто совершенно естественном романе находить отголоски черной поэтики. Так „Тифон" Джозефа Конрада (умер в 1924 г.) едва ли следует рассматривать только как портрет по внешнему облику безличного, по существу героического капитана Мак Уирр. Основным предметом романа не в меньшей степени, чем у Люиса, будет эмоция ужаса. По выбору ужасающего явления, конечно, Конрад далек от Люиса, у него нет ни замков, ни приведений, а только буря. Но при готовности всякого читателя легко переходить на какую угодно условную психологию, при расположении предмета с достаточным количеством пауз и нарастаний, обыкновенная буря переживается читателем в том самом эмотивном плане, как и смена мало правдоподобных ужасов. А затем также частичные восстановления эмоций, каких много можно найти в современной литературе путешественнической, морской, приключенской, далеко не всегда приводят к роману. Почти из'ят сюжет, явление избирается простое и единое, очень повысилась техника, уже не нуждающаяся в гиперболических эффектах, зато, при таком восстановлении лишь одного мотива, исчезает широта захвата, которой обусловливалась длительность эмоции. Подобный отказ от больших тем ради добросовестности бывал и отказом от романа.

Судьба эмотивного, и в частности черного, романа во Франции была более сложной. Здесь девятнадцатый век начинается без романа. Он существовал только в виде вульгарном, нескрываемо искусственном. Все намерения Дюкрэ-Дюминиля ужаснуть,

заинтриговать, оглушить так насквозь видны, что в романичности его романов сомнений нет. А на первом плане литературы роман отсутствует. В 30-х годах он расцветет сразу и бурно, начавшись с черных приемов, расцветет вплоть до 80—90 годов, когда вновь настанет полоса без романа, полоса лирики и переходных, неявственных видов беллетристики, которая только в XX-ом веке сменится самыми разнообразными опытами и поисками в области романа. В обе эти эпохи без романа не было недостатка в литературе, и достаточно влиятельной. Уже из одного этого следует, как было бы неосторожно считать, что у романа всегда хватит средств для передачи самых разнообразных чувствований.

Что означало это отсутствие романа? В 1804 г. была напечатана книга Сенанкура под заглавием „Оберманн", весьма своеобразная и по крайней мере для группы литераторов бывшая откровением. Это — произведение в письмах или скорее в посылаемых кому-то отрывках из дневника, который не следует считать дневником самого Сенанкура. Написанные прозой признания воображаемого лица — недостаточно ли этих двух признаков, для того, чтобы произведение признать романом? Такой путь для теоретика был бы самым безопасным, но если в лирике мы способны отличить балладу от элегии, то неужели всякое беллетристическое (т.-е. выдуманное) произведение называть романом? Сам Сенанкур от этого предостерегал и в предисловии к „Оберманну" писал так: „Эти письма не роман. В них совсем нет драматического движения, событий подготовленных и известным образом расположенных, нет развязки, ничего от того, что называется занимательностью произведения, того прогрессирующего ряда, тех инцидентов, той пищи для любопытства, которая представляет собой очарование многих хороших произведений и шарлатанство многих плохих". Возможно, что, говоря так, Сенанкур имел в виду „занимательные" романы XVIII века и от них хотел отмежеваться. Но и в самом деле, читая два тома писем-исповеди Оберманна, все время предполагаешь, что они — только интродукция, что после размышлений о пейзаже, о стоицизме, о „наслаждении, заключенном в меланхолии, самом длительном из удовольствий сердечных, чарующе полном тайн", должна произойти какая-то встреча или по крайней мере явится какой-то образный контраст. Вовсе не невозможен меланхолический в основном тоне роман, но он будет романом лишь

в том случае, когда меланхолии дан противник, который в конце-концов может быть ею и побежден. Этого противника в книге Сенанкура нет, размышления постепенно слабеют и затихают на мыслях: „Все погаснет, так и должно быть; медленно и постепенно человек растягивает свое бытие и так потеряет его“ (письмо 56); „причины невидимы, цели обманчивы, формы изменчивы, все длящееся истощается; и ненасытимая мука сердца — слепое движение метеора, блуждающего в пустоте, где ему суждено затеряться“ (письмо 63). На таком едином процессе замирания невозможно построить роман так же, как симфония не строится на одной теме и в одном темпе. „Оберманн“ — медитации в прозе так же, как у Ламартина были медитации в стихах.

Во всем литературном облике Сенанкура предрешенная и пассивная однотемность, исключающая возможность романа, но гораздо удивительнее, что его современник Франсуа-Ренэ Шатобриан (1768—1848), оставивший огромное литературное наследие, создавший новые стилистические традиции, и до сих пор сохранившие значение, что и он прошел мимо романа. Оба беллетристических отрывка „Атала“ и „Ренэ“, случайно изданные им в 1801 и 1804 г. г. отдельными книжками, — только части полу-поэмы, полу-трактата „Начезы“. „Мученики“ задуманы, как поэма в прозе (Начало: „Я буду повествовать о битвах христиан и о победе, одержанной верными над духами тьмы, усилиями двух супругов мучеников... Муза небесная, коей угодны мысли строгие, размышления величественные и возвышенные, я умоляю о вашей помощи. На арфе Давида научите меня песнопениям, кои я должен огласить, особливо дайте глазам моим слезы, какие Иеремия проливал о бедствиях Сиона и т. д.). „Замогильные Записки“ из всего, написанного Шатобрианом, наиболее близки к роману, но все же это мемуары, написанные отрывочно, свободные от обязательства в композиции. У Шатобриана никогда не было потребности в конденсации и расчленении. Небольшие отрывки из любого его произведения воздействуют сильнее, чем все произведение в целом, ибо в нем нет целостности, оно безбрежно, воздействие исключительно стилистическое, от эмфатической проповеди он переводит к образности самодовлеющей, от прозы к чистому стиху [1]). „Меня

[1]) Насколько фраза Шатобриана становится тонически-размеренной, очень хорошо показал S. Coculesco. Essai sur les rythmes toniques du français. Ed Presses Universitaires. 1925.

обвиняют в непостоянстве вкусов, в том, что я не могу долго наслаждаться одной и той же химерой, что я всегда жертва воображения, которое спешит достичь дна наслаждений, как-будто его подавляет их длительность; меня обвиняют в том, что я всегда минную достижимую для меня цель. Увы, я ищу только неведомого, жажда которого меня преследует. Моя ли ошибка, что я повсюду нахожу границы и что все конечное не имеет для меня никакой цели?“ Это признание Ренэ можно счесть и за основу эстетики Шатобриана. В бесконечном все нейтрализуется. Препятствия и споры теряют всякую силу. Недаром и герой Сенанкура сопоставляет: étendre—растягивать и éteindre—погасить. В безбрежной переливчатости форм терялась возможность композиции, следовательно, — и романа.

Потребность смешивать исповедь и проповедь, прозу и стихи, поэму и трактат была распространенной в начале века, но захватила она не всех. Два сверстника Шатобриана г-жа де Сталь (1766—1817) и Бенжамен Констан (1767—1830) во всяком случае остались вне этого потока. Оба беллетристических произведения первой из них — „Дельфина“ (1802) и „Коринна“ (1807) слишком схематичны, чтобы в них наблюдать новый литературный этап. Но „Адольф“ Констана (1816), как бы ни стоял при своем появлении отдельно и вне школ, бесспорно принадлежит к произведениям исключительным, которые и сейчас, после самых различных, часто столь острых и столь умелых, опытов в области романа, воспринимаются с такою силой, с какой едва ли воспринималась сто лет назад. По своему об'ему „Адольф“ скорее повесть, чем роман. Кроме того, он отдан изображению одного момента в жизни двух лиц. Здесь нет широты и пространственной многоплоскостности, которыми как-будто определяется роман. Но вновь стоит указать, как бесплодно было бы теории литературы руководствоваться количественным критерием. Ради обстановки, пейзажа или портрета Констан не отвлекается от экстенсивно-ограниченного предмета изображения; он не вводит дополнительных, контрастирующих или развлекающих действующих лиц. Он сух, не лиричен, можно бы сказать — абстрактен, если бы в этой способности отвлечься от внешнего облика героя, от поз и инцидентов не было крайне конкретного воспроизведения чувств. Необходимо еще одно указание, скорее психологического, чем эстетического порядка. „Адольф“ толкуется иногда, как исповедь автора, и в таком

случае размышления о нем стоит ли относить к теории романа? Недостаточно ли сказать: это психологический документ? Для читателя вообще безразлично, выдумал ли писатель свое повествование или просто записал случившиеся с ним действительно. Восстановить свое чувство или вообразить чувство — задача почти одинаковая и во всяком случае одинаково трудная. Кроме того, все более выясняется, что для героини „Адольфа“ Элленоры невозможно найти житейский прототип.

Неохотно соглашаясь на переиздание „Адольфа“, Констан писал: „все, что касается его, мне совершенно безразлично, я не придаю никакой цены этому роману“. Было бы неосторожно на этот раз поверить Констану, не менее, чем Мериме, гордившемуся своей мнимой бесчувственностью. Но когда он признавался также: „Этот анекдот был написан единственно с намерением убедить двух-трех друзей, собравшихся в деревне, в возможности сделать интересным роман только при двух персонажах и при одной и той же все время ситуации“ — эстетический факт указывается здесь верный, хотя в психологической истинности признания, что только такою была причина возникновения „Адольфа“, вновь можно усомниться. Споры об его автобиографичности были бы нескончаемы. Не зависимо от их исхода, „Адольф“ оставляет впечатление явной новизны в истории романа. Настолько частым бывало стремление романа экстенсивно расширяться, разбросаться на множество эпизодов, встреч и отклонений, безбрежно разлиться декламацией, что только количество томов и страниц, а не органическая многоплоскостность внутренней темы делались его существенным признаком. От традиционной расплывчатости Констан совершенно отошел, к его эстетике вообще можно применить сказанное в ином смысле его героем: „у меня непреодолимое отвращение ко всяким общим правилам и догматическим формулам“. Устанавливая простую ситуацию, Констан отказывался также от другой общепринятой черты романа: от его обязательной привлекательности. Варьируя на тысячу ладов мотив препятствий, роман тем более очаровательною делал свою любимую тему — влюбленность. Много позже после Констана, борясь с очаровательностью, станут показывать, как отвратительна любовь, в чем будет совершенно такая же условность трактовки: та же зависимость от романтики только негативная. В выборе трактовки Констан сохраняет полную самостоятельность. Мотив препят-

ствий есть и у него, но он не сюжетное дополнение, а модификация чувства, единственного предмета „Адольфа“. Препятствиями создаются фиктивные чувства. Робость, как источник иронии, которою мстят чувствам за неспособность свою к ним, память сердца, достаточно властная, чтобы сделать разлуку мучительной, и слишком слабая, чтобы дать счастье, безлюбовная любовь, как показатель спутанности и смешанности, присущих чувству вообще — вся эта сеть трудностей и противоречий дает у Констана обоснование отчетливых и сильных сцен. Диалоги умеренны. Черты описательные точны и уместны, как например, шум обледенелой травы под ногами — единственная и достаточная черта в последней прогулке с Элленорой.

Сам Констан назвал „Адольфа“ — „анекдотом, найденным в бумагах незнакомца“. Едва ли следует настаивать на таком подзаголовке. Его полупрезрительностью, вероятно, Констан отрекался от автобиографичности своего романа. Анекдотом стоило бы называть произведение, близкое к новелле, еще быстрее стремящейся к своей кульминации. В „Адольфе“ нет сюжетно-кульминационной точки, на всем его протяжении длится контроверса. Аналогии „Адольфу“, может быть, найдутся среди повестей или даже рассказов, ведь в нем немногим больше трех печатных листов. Но рассказом правильнее назвать повествование, дающее один момент, так чтобы книга рассказов была заместителем (или суррогатом) романа. Что же касается повести, то, может быть, удалось бы и для нее найти определение, не только по признаку об'ема. Есть произведения, которые иначе чем повестью не назовешь, например „Старосветские помещики“ Гоголя или „Фьяметта“ Боккачо. Последняя очень резко отделена от книги его новелл. Как раз то, что сделалось бы центром новеллы, во „Фьяметте“ только указано. Повесть медленна и малосюжетна. Впрочем, здесь терминология пока еще очень шаткая. Сам Боккачо назвал свою книгу элегией о мадонне Фьяметте. Было бы точнее и нам называть ее элегической повестью. Возможны также повести идиллические. В таком случае „Адольф“ оказался бы повестью драматической, т.-е. чем-то наиболее близким к роману. Оставим за „Фьяметтой“ имя элегии, за „Старосветскими помещиками“ — идиллии, „Адольф“ окажется драмой в повествовании, или малым романом, „экономическим“, сухим, об'ективирующим, как раз тем видом, которому меньше всего повезло в XIX-ом веке.

Уже с первых его десятилетий замечают появление реалистических задач, в которых по преимуществу и скажется характер века. Однако, вот какое парадоксальное положение открывает история романа: чтобы достигнуть реализма, приходилось начинать с крайне искусственного, с явно романического. Английский черный роман сейчас же в самые последние годы XVIII века вызвал во Франции множество подражаний, безличных, безымянных и скоро забытых. Волна поднялась быстро, высоко и сейчас же упала. И вдруг в конце двадцатых годов черный роман вновь дает толчок французской литературе, на этот раз гораздо более сильный и длительный: и Бальзак (1799—1850) и Виктор Гюго (1802—1885) и Жорж Санд (1804—1876) одинаково вырастают литературно в атмосфере черного романа. Для всех троих он был не только случайным юношеским увлечением, от его приемов они не освободились до конца своей литературной деятельности.

Этот момент в истории романа должен быть особо отмечен. Начиная с тридцатых годов, с того, что внесли в нее Бальзак, Жорж Санд, Гюго, Теофиль Готье, Стендаль, определяется соотношение литературных жанров, длящееся до наших дней. В XVIII-ом веке и в первые десятилетие XIX-го роман был жанром второстепенным. За весь XVIII-ый век можно отметить одну лишь „Новую Элоизу“, которая на минуту дала забыть, что писателю полагалось быть поэтом, что только поэма могла сойти за дело настоящее и серьезное, а роман — вид искусства незаконный, несерьезный, самое большее — развлекающий.

До Бальзака роман по отношению к поэме занимал не более почетное место, чем кино по отношению к „настоящему“ театру в начале XX-го века. Онорэ Бальзак впервые разрушил это соотношение, и с тех пор делается обязательным, говоря о литературе, раньше всего рассматривать, что делалось в области романа.

В очень своеобразном отношении к роману находится творчество как раз Бальзака, создателя и освободителя романа, который в то же время не написал ни одного настоящего романа, никогда не мог остановиться на романе, стремясь к большему, к всеохватывающей эпопее и дав неимоверное количество произведений, ни одно из которых — как он сам думал — самодовлеющей ценности не имело, а было только кирпичом для грандиозной постройки „Комедия Человеческая“.

С другой стороны, каждое из этих произведений в его кульминационных сценах, в выборе действующих сил было родственным самому притязательному эмотивному роману. Бальзак считал себя изобразителем, эпиком, призванным развернуть огромную картину своей эпохи, он и был действительно эпиком, ибо наиболее сильны начальные, статические части его произведений, где даются фигуры, обстановка и исходное положение, где всё показано и ничто еще не движется. Как только приходилось пустить их в движение, оно появлялось из совершенно другого источника, фабула бальзаковских „сцен“ вполне условна, она раскрывается контрастами все тех же злодейств и сияющей добродетели, она кульминируется на сценах патетических и сентиментальных, в которых совсем не эпически, а почти как в черном романе, нарушено равновесие, нередки и прямые совпадения мотивов (рассказ „Мельмот примиренный“, преступление открытое ночным призраком в „Урсуле831руэ“, сцены узнания в „Истории Тринадцати“, странные болезни в „Красной Гостинице“ и мн. др.) Бальзак сам не называл своих произведений романами, он писал сцены жизни частной, парижской, провинциальной и философские этюды. Он считал также обязательным для общего своего плана еще сцены политические, военные и деревенские и также целую группу этюдов аналитических; эти рубрики, казавшиеся ему столь важными, почти совсем не были им заполнены. Какой-то педантизм, которым Бальзак все время пытался обуздать неистовство своего воображения, заставлял его прибегать к отчетливой рубрикации, которую на деле он так плохо соблюдал. На самом деле было две только рубрики, по существу ему свойственные: сцены из частной жизни и то, что он называл философскими этюдами. Он не раз указывал существенность того, что на смену торжественным событиям официальной истории он дает обыкновенность, переживания мало приметные, домашние. Так, наконец, появлялся предмет, по самой природе романа подлинно ему присущий, как думают очень многие: „Роман“ и „сцены частной жизни“ не синонимы ли это действительно? Чем больше открывалась бы возможность подробнее, во всех его частностях, в бесспорных достижениях и в более, чем кому бы то ни было, угрожающих провалах, рассмотреть творчество Бальзака, тем все очевиднее делалось бы, как эти два термина не покрывают друг друга. Бальзак решительнее, чем кто другой

в то время, пытался строить повествование из нового, самого обыкновенного материала. В этом новаторстве, потом историей всецело оправданном, была обязательность уже потому, что таким образом задача ставилась несравненно более ответственная и трудная. Новый материал плохо покорялся структивным целям, он был неподатлив и неуклюж. Сам Бальзак все время колебался в выборе конструкции: то он писал всего лишь непритязательные сцены, то смотрел на них, как на части многоэтажной, монументальной постройки — эпоса о человечестве. Случилось, однако, так, что эпос оказался неосуществимым, зато и задачей „сцены", неизбежно пассивной или неизбежно обрывочной, кажется, ни разу не ограничил себя Бальзак. Его творчество есть борьба за роман, и едва ли еще когда эта борьба велась с такой искренностью, с такой отданностью делу и с таким простодушием.

Бальзак начинает [1]) свою литературную деятельность романами „с загадкой", иногда, в „Бирагской Наследнице", например, главным героем делая замок со всеми неизбежными его спутниками: скелетами, кинжалами, соперниками, узнаваниями, стонущими лесами и трупами. Своеобразным будет разве лишь разговорный тон, не лишенный балагурства, мало соответствующий ужасам. Иногда — „Арденский Викарий" — мотив преступной любви к сестре, впрочем, разрешающийся благополучно. Похищения, пираты, „океаны сладострастия" и сюжетные загадки — так начинал Бальзак. От юношеских своих опытов, которые он писал вместе с более ловкими литературными ремесленниками, потом он отрекся. В предисловии к „Шагреневой Коже" (1831) он заявлял решительно: „автор хочет содействовать литературной борьбе, подготовляемой лучшими умами, которым наскучил наш современный вандализм. Со всех сторон поднимаются жалобы на кровавый характер современных писаний· Жестокости, казни, люди, брошенные в море, повешенные, виселицы, осужденные, пытки огнем и мечом, палачи — все стало шутовством! Когда-то публика не хотела более симпатизировать больным юношам, выздоравливающим, сладким сокровищам меланхолии в литературных больницах. Она простилась с печальными, прокаженными, простилась с томительными эле-

---

[1]) Из новых книг об этом: L. I. Arrigon. Les débuts littéraires de Balzac, d'après des documents nouveaux et inèdits. Perrin èd. 1924.

гиями. Она устала от туманных бардов в сильф. Так и сейчас она пресыщена Испанией и Востоком, казнями, пиратами и вальтерскоттизованной историей Франции". Значит ли это, что сам Бальзак сумел обойтись без вальтерскоттизации? Всякий раз, когда он принимался за исторический роман, вновь обнаруживалась та же самая „замковая история": в романе „Темное дело" (1841), в этюде „Катерина Медичи" (1843) не менее, чем в „Шуанах" (1829). И больше того: в другом случае сам Бальзак признавался, скольким он обязан Вальтер Скотту, научившему его „драматизировать роман". Признание преувеличенное: между благополучно декоративным Вальтер Скоттом и напряженным, одержимым Бальзаком общего мало. Но вопрос поставлен правильно: как драматизовать роман, как развернуть действие? Для всей истории романа этот вопрос будет равно трудным. Как только писатель переставал ограничиваться „сценами" (а ими никто ограничиваться не хотел), сейчас же вставала опасность того, что Бальзак называл „вальтерскоттизацией".

В его практике все более складывалась такая схема повествования: начинать с места действия („В городе Дуэ на Парижской улице существует дом, внешность которого" и т. д.) затем возможно обобщение („События человеческой жизни так тесно связаны с архитектурой... В этой стране, по природе своей тусклой и лишенной поэзии"...) и вновь еще более тщательное описание дома, комнаты (или улицы, реже — сельской местности), затем время действия и исходные позы („Дом, где произошли события нашей повести, находится"... через несколько страниц его тщательнейшего описания: „в воскресный день конца августа 1812 г. после вечерни, перед окном, выходящем в сад, в кресле сидела женщина. Лучи солнца косо падали"... „Положением тела и вытянутых ног изобличалось ее подавленное состояние. Но вот она слышит приближающиеся шаги и т. д.). Выписывать лицо, дешифрируя его выражение, костюм, походку, жесты в начале повествования казалось каноном неизбежным. Также каноничен и конец повествования: могила или брак. Но как построить среднюю часть? Самым удобным и частым во все века был мотив встреч. Далее, шла ли любовная интрига или денежная, полагалось прибегать к препятствиям и контрастам. Таким складывался шаблон „естественного" повествования, которым Бальзак сменял повество-

вание с загадкой или с неожиданностями. Не трудно было бы увидеть, что шаблон „естественный“ после Бальзака стал тираном, куда более назойливым, чем шаблон загадочный, уже одним тем, что вариаций он почти не допускает. Так постепенно после Бальзака все более вялым делается роман. Совершенно неутомимое воображение Бальзака с исключительным разнообразием создавало исходные положения романа. Он очень зорко видел характерные черты и остро ощущал малые душевные состояния, особенно если они передавались позами молчаливыми. Эти начальные страницы Бальзаковских „сцен“ нужно бы перепечатать отдельным сборником. В них огромная потенциальная сила, которую он почти всегда заглушал по мере развития действия, и много ли найдется у него произведений, без элементарных контрастов „львицы“ и страдалицы, дельца и мечтателя, без „великосветских“ диалогов и слащавых из'яснений?

Статичностью своей композиции Бальзак очень тяготился а что попытки ее преодолеть приводили к „романическому роману, часто даже к пиратам, казням или к меланхолии литературных больниц, над которыми он посмеялся в предисловии к „Шагреневой Коже“, для этого достаточно одного примера. В своем окончательном виде роман „Тридцатилетняя женщина“ состоит из шести глав, написанных в разные годы (между 1831 и 1834) и не в той последовательности, как они напечатаны. Каждая из них — конспект отдельного повествования. Вторая глава, целиком статическая, дает исходную тему: остающиеся безвестными страданиями молодой, непоправимо разбитой женщины. Возникшая отдельно первая глава дает об'яснение ее мукам. Здесь также всё просто и видимо, за исключением конечного эффекта: чтобы спасти ее честь, тот, кого она любила, простоял ночь на выступе за окном, заболел и умер. Глава третья — отдельный сюжет, и благодаря тому, что ее героем является много раз встречающийся у Бальзака Шарль Ванднесс (Бальзак думал, что эпическая связанность достигается повторением тех же лиц в разных повестях, чаще всего оно оказывалось только повторением имен), она еще более отделяется. Но вдруг в последних главах эта статичность брошена: ворвавшийся в ее дом, ища убежища от полицейских, убийца, достаточно таинственный, встречается с ее дочерью, которая „была поражена этой смесью света и тени,

величия и страсти, поэтическим хаосом, придающим незнакомцу внешность Люцифера, восстающего после своего падения". Дочь немедленно бежит с убийцей. Так мать через много лет наказана за преступную свою страсть. Но разорившийся от горя Шарль Ванднесс отправляется странствовать и через шесть лет, оказавшись на испанском бриге, попадает в плен к корсарам. Ванднесс спасен, так как корсар как раз и оказывается похитителем его дочери.

Правда, такой резкий композиционный срыв, как в „Тридцатилетней Женщине" встречается у Бальзака не часто. Но в малой степени он бывает налицо всегда. А так как эстетическими впечатлениями правит закон малых величин, то эти малые точки воспринимаются нами с еще большей чувствительностью.

На ряду с борьбою Бальзака за новый роман, путь Жорж Санд и Виктора Гюго гораздо проще и традиционнее. Оба они огромным своим авторитетом упрочили совершенно условную романическую традицию. Жорж Санд чаще всего называли „автором Лелии" и, хотя впоследствии она станет писать проще, но и эти несколько вялые, больше разговорные, чем действенные, гуманитарно-идиллические поздние ее произведения читались потому, что их написал автор Лелии.

„Лелия" — роман в письмах, исповеднический и таинственный. Он примыкает к традиции, идущей от Руссо. Но по сравнению с ним „Новая Элоиза" так проста и естественна, что если бы роман действительно приближался к реализму, как к своей цели, приходилось бы считать, что „Лелия" написана двумя веками раньше „Новой Элоизы". В „Лелии" романично всё, начиная с имен: Лелия, Стенио, Тренмор, Магнус, не существующих ни на одном языке (кроме языка романов), с гиперболизацией и схематизацией: каждый из героев—носитель одного эффекта, одной романической функции, которая точно и была его единственным житейским делом. Стенио пишет Лелии: „кто ты и почему твоя любовь делает столько зла? В тебе должна таиться ужасная тайна, неизвестная людям... Твоя горькая улыбка противоречит небесному выражению твоего взгляда... Если ты исходишь из ада? Ты! Из ада"! Стенио спрашивает о Тренморе: „что это за бледный человек, появляющийся как мрачное приведение всюду, где появляетесь вы". Лелия отвечает: „родители его разбогатели пороками; отец его был любов-

ником легкомысленной королевы, а мать — служанкой своей соперницы... Несмотря на отвратительную семью, Тренмор родился великим, но резким, сухим и жестоким... Без всякого увлечения умел он жить среди шума и блеска, кликов оргии и женщин, купленных ценою золота". Вся бутафория, требуемая романическим режиссером, также налицо: барка, с тем, чтобы горделиво стоять у ее руля, огонь очага, около которого можно задумчиво сидеть, кубок до краев полный ядом, кинжал, которым Тренмор убивает куртизанку, озеро, в котором топится Стенио, монастырь и суд инквизиции для конца Лелии. В варианте 1833 г. роман кончился еще мрачнее: Лелия погибала, задушенная Магнусом, не примирившаяся с небом и ничего не сделавшая на пользу человечества. Для издания 1839 г. Жорж Санд растянула и смягчила конец. Лелия организует идеальную общину, где научит человечество истинному христианству, но инквизиция направляет ее в заточение и к смерти. Смягчать заключительный эффект значило только ослаблять нити романа, которые все равно оставались в нем столь же видимыми и определяющими. Они настолько явственны и в других романах Жорж Санд, что сплетаемый ими узор, казалось, навсегда останется единственной схемой романа. Нить насилия, нить гордой отшельницы, нить запрещенной любви, нить бросающего миру вызов горделивого разбойника: люди распределены в зависимости от своей романической функции. В замковом ли романе „Габриэль", в разбойничьем ли „Мопра", в буржуазном ли „Симон" — повсюду отсутствие оттенков, цельно и в отвлечении взятые силы, Ее романы часто называют идеалистическими. В своих предисловиях Жорж Санд не раз соглашалась на такое определение. „Искусство не есть исследование данной действительности, это — искание идеальной правды" (Пред. к „Чертовой Луже"). „Вы хотите и можете описывать человека таким, каким он показывается вашим взорам. Я же чувствую себя призванною описывать его таким, каким я хотела бы его видеть". (Compagnon du tour de France. Préface).

Еще никогда задачи романа не формулировались с такой прямотой. Только вместо многозначимого термина „идеалистический" правильнее говорить „схематизирующий". „Изображать, каким должен он быть" — означало упрощать, находить единую функцию в каждом человеке и сопоставлять получавшиеся таким образом силы раньше всего по принципу простой антитезы.

Еще никогда не бывал до такой степени насквозь видим костяк романа и дело романиста не представлялось таким доступным и простым.

Очень несложна поэтика романа и у Виктора Гюго. По мере развития его творчества, она все более упрощалась. Так же, как у Жорж Санд, его роман вырастает из черной традиции, и в этот момент он богаче, подвижнее, строится на более сложных риторических фигурах. „Собор Парижской Богоматери" (1831) самый богатый роман Гюго. Он живет эмоцией ужаса, на фоне которой выступает сама по себе слабая эмоция растроганности. Слепые, хромые, прокаженные, безрукие, кривые, кишащие в кабаке; любовь преступного священника, определяемая словами: „если бы ты знала, что такое любовь моя к тебе, это огонь, это расплавленный свинец, это тысячи лезвий ножей, вонзенных в мое сердце"; страшные вопли, груда трупов, смерть на виселице едва не спасшейся Эсмеральды, самоубийство романического урода Квазимодо, с большой изобретательностью воздвигаемые на всем пути романа сюжетные неожиданности, благодаря которым роман, едва не кончившись благополучно, приходит к потрясающему концу и в полном соответствии с пышной пустотой кошмаров — упрощаемая, как в детской моралистической сказке, психология („Квазимодо не видал вокруг себя ничего, кроме презрения и ненависти; и он решился отвечать людям тем же; он поднял оружие, которым его ранили; он сделался злым").

Более поздние романы Гюго будут не только потрясать, но и поучать. Однако, в основе их — те же риторические фигуры и раньше всего антитеза, резкая, подчеркнутая, преувеличенная — основное начало всего творчества Гюго. Урод Квазимодо — контраст прелестной Эсмеральде, но и сам Квазимодо контраст внешнего уродства и душевного величия. В романе „Несчастные" (1862) каторжник Вальжан — контраст носителю истинной любви архиепископу Мириелю, но каторжник своим благородством искупает преступность; „Фантина совершила проступок, но основными чертами ее натуры были стыдливость и добродетель". Другой фигурой будет наростающая гипербола, столь характерная и для стиля и композиции Гюго, или также безбрежный плеоназм, который давал ему возможность писать „оды большого дыхания" и подобные им риторико-эмотивные прозаические периоды: „Что такое совесть? Совесть это

хаотическое смешение химер, желаний и покушений, это горнило грез, пещера мыслей, которых человек стыдится: это пандемониум софизмов, это поле битвы страстей. Попробуйте иногда проникнуть сквозь бледное лицо размышляющего человека и посмотрите в это лицо, посмотрите в эту душу, посмотрите в эту темноту: тут под внешним безмолвием, вы увидите битвы гигантов, как у Гомера, толпы драконов и гидр и тучи привидений, как у Мильтона, призрачные спирали, как у Данте. Мрачная вещь это бесконечное, которое каждый человек носит в себе" (Глава „Буря под черепом").

По сюжетам поздние романы Гюго приближались к его времени. „Собор Парижской Богоматери" — средневековье, и неизбежной для исторического романа стилизацией нельзя ли об'яснить его нарочитость? Последний роман Гюго „93-й год" (1874) относится к не очень далекой эпохе Конвента, однако, он особенно эффектен, притом без той путаницы и непоследовательности, которые оправдывали бы его строение, как своего рода гротеск, романтическую причуду. Он прямолинеен, но еще более условен.

„В течение шести тысяч лет (говорит Дантон) Каин сохранялся в ненависти, как жаба в камне; камень разбился и Каин выпрыгнул и зажил между людьми,—вот вам и Марат.

— Дантон, — закричал Марат. И мрачное пламя сверкнуло в его глазах.

— Ну так чтож? — сказал Дантон.

Так беседовали эти три могущественных человека. Ссора громов.

В беседе произошла остановка; каждый из этих тиранов погрузился в свои мысли. Львов беспокоят гидры. Робеспьер сделался очень бледным, а Дантон очень красным. Оба содрогнулись. Мрачная искра в глазах Марата потухла".

Этот отрывок не только образчик стиля Гюго. Его жесткие гиперболы в полном соответствии с крутыми поворотами композиции. Риторическая фигура у Гюго никогда не бывает достоянием только стиля, она всегда — и прототип композиции. Как образы противостоят у него друг другу в своей антитетичности, выделенности, подчеркнутости, так и куски действия. Если в конце романа Гюго скажет: „г р а н д и о з н ы е" небесные ангелы обитают в детских душах", то и вся заключительная сцена построена на столь же гиперболизованном контрасте

„ужасной логики репрессалий“ и еле родившихся маленьких существ.

Так в течение ряда десятилетий продолжалось развитие эмотивного романа. Ужасное, как воздействующая сила — этот принцип позволял бы прослеживать одну традицию от родоначальников черного романа вплоть до Гюго. Разница в том, что вводимые Гюго эффекты не носят замкнутого, так сказать — домашнего характера. Он умножает каждый ужас, каждую неожиданность и в противоположении друг другу стоят группы и массы. Более откровенно, чем во многих случаях, являя свою риторическую природу, роман у Гюго — одновременно с этим — достигал широты. Устрашающе—эмотивный, риторический, нарочитый, но с широким захватом—так может быть определен роман Гюго.

К этому же времени относятся отдельные опыты иного характера. Среди них — как гораздо позже оказалось это ясным — наибольшее значение имеют романы Стендаля.

Анри Бейль (1783 — 1842), писавший под псевдонимом Стендаля, много старше Гюго, но свой первый роман он выпустил в том 1831-м году, в котором вышел и „Собор Парижской Богоматери“. Вообще чрезвычайно трудно приурочить очень пеструю и всегда отрывочную литературную деятельность Стендаля к определенной эпохе. Несомненно одно: Жорж Санд и Гюго довершают некоторую полосу романа. Стендаль, хотя в нескольких пунктах могли бы быть установлены его связи с XVIII-м веком, на свой риск начинает новые, не очень связные, опыты. Трудно также найти для его романов какую-нибудь традицию или течение. Опыты — вот слово, вообще подходящее ко всему, что написал Стендаль. Многое из начатого им осталось не оконченным. Изданная только в 1890 г. его книга ie de Henri Brulard — самый бесспорный образец его прямоты и отсутствия романических шаблонов, — так и не вышла за пределы отрывков, что, может быть, было композиционным принципом, а может быть просто следствием незаконченности. Он всю жизнь писал книги заметок, изредка новеллы, почти в начале своей поздно начавшейся литературной деятельности издал повесть „Armance“ (1822), не нарушающую шаблон „светский“, и почти в старости с большой быстротой и как-то случайно написал два больших романа: „Красное и Черное“ (1831) и „Пармский монастырь“ (Chartreuse de Parmes. 1839). В них обоих осуществлены не все возможности романа, которые мы находим

и в книгах его заметок, и в отрывочных его повествованиях. Таким образом, все те многие, кто сейчас во Франции говорят о возврате к Стендалю, принуждены иметь ввиду не столько законченные его создания, сколько намеки, рассеянные по всему пестрому, довольно об'емистому и все же отрывочному его литературному наследию.

Нет полной последовательности и в законченных его романах. Особенно это ощутимо в „Пармском монастыре", который распадается на три неравномерных и точно задуманных каждая в различном плане, части. В главах о юности Фабриция резко и неожиданно выступает эпизод битвы при Ватерлоо, в котором Стендаль, впервые в истории романа, дал не торжественную батальную картину, а ряд наблюдений о том, как все это обыденно — битва, зрелище бестолковое и жалкое. Но если именно протест против пустой торжественности считать главной тенденцией Стендалевского вэризма, то мы совсем не найдем его во второй, пространной части романа, где придворные интриги образовывают сложную сюжетную канву, не лишенную и таких эффектов, как романическое бегство Фабриция из тюрьмы и яд, которого едва он избежал. Наконец, третий момент — счастье Клелии, хотя она была замужем, и Фабриция, хотя он стал священником и знаменитым проповедником — просто совсем скомкан, это не написанный отдельный роман. Стендаля обычно рассматривают в рубрике „роман аналитический". Это неверно. Как раз та часть „Пармского монастыря", которая давала богатый материал, еле им написана. Стендаль примечателен другим: что в небрежности его композиции (в мнимой небрежности) в непроизвольных перебоях повествования необыкновенно сильна способность вести действие. Это не аналитический роман, а роман энергии и действия. В романической линии, развивавшейся вне Стендаля, действие разрушалось законченностью восприятия. Силы обычно давались с самого начала, по которому нетрудно угадать развязку. Действенность Стендаля не в подготовленных и хороше потом об'ясняющихся неожиданностях, а в том, что сплошь на всем протяжении романа мы находимся под властью непредвиденного. Действие дано клочками, силы не прямолинейны, а прерывчаты. Была большая смелость в таком „плохо написанном" романе.

Стендаль избегал условностей, стилистических и композиционных. Он ставил себе задачу освободить литературу от рус-

сюизма — dérousseauiser la littérature, от закругленного стиля, эмфазы, помпы, и чувствительности. Вместо стилистических ходов должно быть простое обозначение — simple notation, ясность и точность. Но напрасно мы поверили бы его заявлению, что он стилистике обучался по учебнику гражданского права. Его язык очень часто бывает далек от протокольной сухости. Также и сцены иногда построены достаточно эффектно. Особенность его в том, что ни протокольное, ни элегантное начало никогда не используются им до конца. В эпоху цветущей образности и обязательной закругленности он вообще старался как можно меньше выписывать. Один из критиков[1]), восхищаясь его деталями, его острой точностью, упрекает его за то, что „он не умел сладить не только целую книгу, но иногда даже и главу“, что в Пармском монастыре нет никакого сюжета, это только „связка анекдотов“. Вот в этом нежелании слаживать и закруглять, очень твердо ведя, однако, линию действия, создавая факты там, где другие давали волнения по поводу фактов, или декламацию об их значении — и была смелость Стендаля, мало оцененная современниками и сделавшая его учителем новейшей литературы.

Роман „Красное и Черное“ сюжетно более последователен, но сюжет его Стендаль целиком взял из судебный газеты. Таким образом, предоставляется возможность установить[2]) индивидуально Стендалевское путем сравнения с отчетом о процессе. Перед Стендалем открывалось несколько путей: он мог бы дать уголовный роман, сделав центром преступление, может быть, сообщив ему загадочность, может быть, окружив его патетикой, слезами, сожалениями или проклятиями; то был бы самый доступный путь для обнаружения романической контроверсы; от него во всех его вариантах — Стендаль явно отходит; также он не делает своего романа обличительным, хотя нисколько не скрывает, как холодно честолюбив и обозлен герой его Юлиан Сорель, как пуст свет, в котором он делает свою карьеру завоевателя. Мы никогда не могли бы сказать, на чьей стороне Стендаль, жалеет ли он Сореля или его героизирует. Он создает факты и едва успевает сообщать, как они сменяют друг друга, совсем пропуская описательную и эмотивную часть, или заменяя ее

---

[1]) Georges Pellissier.

[2]) См. напр. Jules Marsan. La genèse du Rouge. Nouvelles Littéraires 23 févr. 1924 (Numéro Stendhalien.).

эпиграфами (так глава 46 требовала бы описания сада, Стендаль вместо того только цитирует в эпиграфе несколько строк другого писателя: „сад был большой, распланированный и т. д.› глава 26 требовала бы эмоции, она вновь дана только в цитате — эпиграфе). Материал дан несоразмерно, угловатыми кусками, вульгарное и откровенное смешано с возвышенным. Психологические мотивы также не вскрываются с исчерпывающей обстоятельностью, они даются в кратких проблесках и с какой силой звучит внезапно открывшийся, например, мотив: „можно было подумать, что они ненавидят друг друга — таков был диалог влюбленных“ (гл. 47). Сила его тем и обусловлена, что мотив не используется во всех возможных своих следствиях, что он дан неподготовленно и бросает неожиданный свет. Читатель Стендаля никогда не вправе чувствовать себя дошедшим до узловой точки, после которой все распутается, по моралистическому признаку силы романа разойдутся на два фронта, и уже с чувством удовлетворения можно ожидать законной развязки. Развязка не наступает, и смерть Сореля также ее не дает. Роман держит читателя в непрестанном ожидании фактов. Чувства освещены двояко. „Механизм страстей“, описание которого Стендаль вообще считал своей задачей, подвижной и меняющийся. Впоследствии будут удивляться смелости Зола, но описывать то, о чем принято не говорить, вовсе не значит быть смелым. Зола и не претендует на изображение сложных душевных процессов, он всегда чувствует себя судьей, а не изобразителем. Силы в его романах распределены с такой схематичностью, что, зная заглавие романа и прочитав его первую главу, уже знаешь весь его до конца. Как раз после Зола особенно становится видна и безбоязненная прямота Стендаля и действенность „беспорядочных“ его романов.

Двадцатью годами позже от эмотивного романа, когда он в разных видах был в полном расцвете, отмежевался Флобер (1821 — 1880). Его роль в истории романа двойственна. „Саламбо“ — первый исторический роман, пытавшийся положить конец „вальтерскоттизации“. Удалась ли эта попытка, предпринятая с такой горячностью и усердием? Флобер сам знал, что „постамент вышел не по статуе“, что историческими розысками, инвентарем вещей оказались задавленными человеческие облики и чувства. Этой дилеммы историческому роману вообще не преодолеть: или он сумеет восстановить обстановку, утварь, костюмы,

отдельные обычаи и словечки, зато тщательность археологизма нейтрализует действие или, заботясь о связности, живости, принужден будет избирать обстановку кое-как, почти как в опере стилизованно. Роман, которым начал Флобер—„Г-жа Бовари“ (1851) об'ективно может быть признан лучшим романом XIX века. Но в то же время это роман о гибельности романов, им Флобер призывал на суд литературу воображения, фабулы,и приговор оказывался очень печальным. Между тем новых путей для романа не открывалось, он переходил на второе место по сравнению с публицистикой. Сам Флобер удержался в своем признании безличности, как основы искусства, на точке равновесия. Он боролся со всяческой эмотивностью, проповедью, с безбрежной текучестью композиции, с заразительностью декламации. Он требовал подчинения художника извне стоящему предмету, требовал от художника вживания и ремесленничества. Из его романов нельзя извлечь никакой тезы (за исключением впрочем „Бувара и Пекюше“). Но его наследие старались использовать так, что будто бы им оправдывался роман только документированный и даже построенный как газетная заметка, на поверхностном и всегда предрешенном репортаже. Романы с тезой, т.-е. вовсе не романы, а беллетристические иллюстрации положений, полученных из других источников, грозили стать единственным видом словесного искусства.

Как раз в это же время, совсем в иных заданиях и условиях возникал роман, который для Европы оказался началом нового периода. Его создатель Достоевский родился в тот же год, что Флобер, и умер только годом позже. Для Европы, которая его так долго не знала, он нисколько не является современником Флобера. До некоторых стран его влияние, результаты которого еще невозможно учесть, дошло только в наши дни. Тщательные переводы его сочинений по французски выходят только сейчас [1]). Зато почти ни один современный писатель, когда его спрашивают об учителях, не минует имени Достоевского. И всякий раз речь бы шла не о воздействии какого-нибудь из отдельных его приемов и тем менее — о влиянии его отвлеченного миросозерцания. Возможность большого искусства,

[1]) Напр. traduction de Jēan Chuzeville, édition Bossard, см. также книги о Достоевском: английскую Middleton Murry, немецкую Karl Noetzel, французскую André Gide и мн. др.

в частности — подлинно многоплоскостного, широкого и действенного романа — вот ощущение новизны, которое выносит от Достоевского европейская литература, в то же время и иными путями возвращающаяся к роману. От Руссо до Гюго и от Достоевского до наших дней — или пока точнее до Марселя Пруста — так можно делить историю нового романа.

VII. СОВРЕМЕННЫЙ РОМАН.

Совсем иное впечатление производит на нас Достоевский в зависимости от того, рассматриваем ли мы его в группе русских его современников и преемников или, отвлекаясь от хронологических связей, помещаем его творчество в рубрику „Мировой роман“. Мало понятный, издерганный, крайне непоследовательный в первом случае, он становится вполне свободным и творческим во втором. Так как каждое творческое создание соединяет в себе весьма различные элементы материальные, композиционные, мировоззрительные, то, глядя на одну их группу, легко получить впечатление, как будто и верное, но никак не дающее понять, почему они так странно соединились с группой другой, нисколько на них не похожей. В зависимости от того, будем ли мы искать аналогичного материала у других писателей, или спросим, структивные законы не требовали ли тяжелого материала, иным будет и суждение о Достоевском. Сами по себе кажущиеся отвратительными, или болезненными или достойными сожаления образы и характеры Достоевского и само по себе кажущееся искусственным, неправдоподобным, мелодраматическим строение его романов соотносятся так, что из двух, порознь крайне неприятных, тяжких и нарочитых элементов получается замечательное, на редкость свободное и стройное создание. В русской литературе он стоит особняком. В ней аналогий ему почти не находится. Но чем больше обращаться к литературе западной, в поисках генезиса его отдельных приемов, тем более поиски эти будут успешными. Найдутся параллели и у Бальзака, и у Гоффмана (Двойники) и у Диккенса („Униженные и Оскорбленные“ и „Лавка древностей“), но что еще примечательнее: большое количество параллелей найдется в вульгарном европейском романе, в романе — фельетоне, по-

строенном на принципе „вдруг“, в романе черном (преступления, инквизитор, „инфернальницы“, изможденные жертвы, „в вас все совершенство“), в романе с загадкой (утаиваемые документы в „Подростке“, подслушанные разговоры в „Преступлении и Наказании“, внезапные встречи, внезапные наследства в „Идиоте“), в романе уголовном (хитрости следователя Порфирия; кто убийца в „Братьях Карамазовых“? и т. д.). Сам вовсе не вульгарный, Достоевский охотно пользовался приемами, обычными у Евгения Сю и Понсон дю Террай и Анны Рэдклиф. Совершенно не намереваясь развлекать или волновать праздными эмоциями, Достоевский, однако, постоянно прибегал к ужасам, внезапностям и загадкам. Цели у него были совсем иные; самодовлеющей ценности, как у вульгарных романистов, все эти приемы для него не имели. Эффектный сюжет, распутыванием которого ограничивались они, для него был только психологическим обозначением. Тем важнее указать, как стойка структура романа вообще, если для целей, столь различных, приходится брать те же приемы.

Тому, как строить роман, Достоевский не мог научиться в России. И это не только потому, что в годы его молодости русская проза едва еще начиналась. Роман вообще мало свойственен русской литературе. В ней есть один романист, правда замечательнейший, принимаемый и Западом, как открыватель оставшихся неизвестными стран, как начинатель иной литературы — только Достоевский. Очень плодотворно сопоставление его с Толстым. У французских критиков попадаются такие признания: при всем их пиетете к Толстому и изумлением перед его моральной и художнической силой, они с трудом читали „Анну Каренину“. Сколько в ней лишнего! Уже не говоря о том, что история душевного обновления Левина, сама по себе мало явственная, нисколько не усиливает и не раз'ясняет драму Анны, сколько еще в романе разговоров (напр. разговоры Позднышева и Песцова об обрусении, о преподавании древних языков в школе и пр.), которые сами по себе интересны, но ничем не могли ни помочь, ни помешать Анне, ни помочь читателю воспринять ее драму. Для того, чтобы написать поразительной силы сцену, русскому писателю нужно долго и вяло побродить по другим областям. Паузы между действием, гораздо более долгие, чем само действие, разбросанность внимания наряду с способностью глубоко воспринимать драматическую

ситуацию и сильно изображать конфликт, требование широты, органически не соединившееся с драматизмом, делают так, что роман затеривается на пространных полях произведения с тенденцией не к роману, а к эпосу. К эпопее „Война и Мир" эти наблюдения применимы еще более: здесь основные силы — ни Андрей Болконский, ни Пьер, ни Николай Ростов, ни Наполеон, ни война, а истинно-пассивистическая концепция, которая не дает разрешения контроверсе, а почти делает невозможной какую-бы то ни было контроверсу.

Ни „Мертвые Души", недаром названные поэмой, герои которой стоят вне всякого действия, не как силы, но прежде всего как скульптурные изображения, ни именуемые романами, но всегда, по своей покорной однотемности, остающиеся повестями произведения Тургенева, ни обширные, но также пассивистические произведения Гончарова никак все они не могут оказаться в той же рубрике, что романы Достоевского, воздействующие принципиально иначе, потрясающе, действенно, бурно, посредством сильных и искусственных толчков (хотя изумительно вялой была петербургская чиновничья и мещанская жизнь, которую он будто бы изображал), посредством перенесения нас в условно существующий мир, где события ускорены, где тянется запутанная сеть контроверс и где люди—уже не люди, а носители противоречивых, сталкивающихся сил.

Делались попытки истолковать произведения Достоевского, как особый вид романа, как „роман-трагедию". Они делались двояко: теоретически, сопоставлением с античными драматизованными мифами (Вяч. Иванов) и практически-различными инсценировками Достоевского. Инсценировки удавались изумительно, оказывалось, что романы Достоевского почти без купюр и переделок могут итти на сцене. В них единства соблюдены не менее, чем у Расина, неожиданные встречи теряют свою искусственность в театре, против неизбежных условностей которого зритель не протестует, действие почти все целиком развертывается в диалогах и сведено к немногим точкам подема, точкам обнаружения или катастрофы, роман легко разбивается на акты (граница которых не совпадает с границами частей). Словом, удивительным становится, почему Достоевский сам не обратился к драматургии. Однако, самая тонкая и продуманная постановка показывала, что выбор романа не был у него случайностью. Театр всегда оказывается популяризацией

Достоевского. Некоторые темы становились слышнее и выступали на первый план. Многие другие, слабее слышимые, просто пропадали. Соотношение и соединение всех этих многих тем слишком сложно для сценической интерпретации. Каждый зритель приносил с собой иной образ Ставрогина или Карамазова, он принимал их образ, даваемый со сцены, но не отказывался и от созданного им самим, ибо персонажи Достоевского не характеры, а узлы сил, и помимо той драмы, которая завязывалась от столкновения нескольких персонажей, каждый из них, будучи не раз навсегда данным, но подвижным и многотемным, представляет собою драму со своими кульминациями, перипетией и катартикой. Чтобы драматичность каждого характера передать, приходилось бы каждого из персонажей Достоевского сразу играть нескольким актерам, что разумеется было бы сценической нелепостью. И возникает это требование не от того, чтобы герои Достоевского были умнее или глубже, чем герои других писателей, а от того, что показаны они иначе: не в характере, но в движении, не в результативном облике, но в постоянном противодействии сил. Романы Достоевского можно называть драмой, но драмой воображаемой, т.-е. возвращаться к тому термину drama historikon (драма в рассказе), которым античность обозначала роман.

Романы Достоевского идут вразрез с требованиями, которые пред'являлись к беллетристике и на Западе в конце XIX-го века. Беллетристика должна быть легка и занимательна, Достоевский совсем не легок, а интерес достигается средствами мучительными и беспокоющими. Беллетристика должна быть удобовоспринимаема, Достоевский—сумбур, путанница высокого и низкого, срывы, эксцессы, лишенные всякой приятности. Уже тем, что литература приняла Достоевского, она показывала, что не отрекается от больших задач, хотя они связываются иногда с оскорбительными для человеческого достоинства концепциями, с вульгарностью и готовностью на весьма рискованные открытия. К Достоевскому применим едва поддающийся переводу термин aventurier spirituel, которым в частности обозначается, как соединимы два вида романа, две литературных тенденции. Роман личностный и роман авантюрный много раз казались наибольшими противоположностями. Первый стремится внутрь, он тих, сосредоточен, „психологичен“, другой, наоборот, экстенсивен, центробежен, богат происшествиями и беден пси-

хологией. Роман французский к концу XIX-го века как будто окончательно избрал первый путь, роман английский вплоть до наших дней преимущественно избирает второй. Роман Достоевского соединяет оба пути. Авантюры в сфере психологии—так может быть обозначена область Достоевского. Исследователь в выигрыше: он получает в конце концов единый вид романа. В выигрыше ли читатель? Он хотел бы или простой психологии, одноплоскостной, „домашней“ или авантюр, также качественно простых, только по краскам, инцидентам разнообразных. Все же читатель был принужден и в Достоевском и вне его влияния принять литературу, совсем не претендующую на приятность, изыскательскую, неуравновешенную и подвижную. Такова первая линия, которую можно находить среди современной пестроты.

Другое, столь же естественное, требование читателя заключалось в том, чтобы роман был удобовоспринимаем по своей краткости и единству впечатления. От большого романа читатель давно уже отказывался, дозу литературных волнений ограничивая размерами повести, и если разрешал Дюма писать длинные книги, то лишь потому, что они безобидно легки. В этой линии XX-й век оказался особенно неожиданным. Воскрес большой роман—вот чего никак нельзя было предполагать. Ромэн Роллан заставил себя слушать в течение 10-ти томов своего совсем не безобидного „Жан Кристофа“. Когда будет закончено печатание романа Марселя Пруст „В поисках потерянного времени“, он займет 15—16 книг, 13 из которых изданы. Это не исключительные явления. Можно сказать даже так: уже возникает мода на большие романы. И во всех случаях перед нами не только количественно длинные, но и качественно сложные романы.

Обе эти линии проходят среди крайне пестрой смеси всяких романов. Продолжается, конечно, и сейчас распространение самого общепринятого романа, построенного на инциденте. Примеров его можно найти сколько угодно в любой стране. Очень охотно читаемый Уильям Локк с большим умением строит свои романы на инциденте. Можно взять английского писателя и более чтимого, к которому относятся, как к патриарху и главе—Томаса Гарди (род. 1840). Его ранний роман „Вдали от суетной толпы “Far from the madding Crowd типичный роман инцидента. Первая глава его так и называется „Инци-

дент в жизни фермера Ок". „Фермер Ок был молодой человек 28 лет, серьезный и интеллигентный. Неутомимый в труде, встававший со светом, он весело уходил, весело возвращался" и т. д. Однажды на проходившей мимо его фермы дороге из-за поломки остановился экипаж, не надолго, но достаточно для того, чтобы Ок разглядел молодую девушку. Еще инцидент: у нее не оказалось двух пении, чтобы заплатить дорожный сбор. Для „более близкого знакомства" (так называется следующая глава) поводом будет потеря шляпы. Но еще близкому знакомству помешают два новых инцидента: она получит наследство и уедет, а его овцы упадут в яму с известкой, по вине неопытной собаки, и он разорится. Но „Пасторальная трагедия" разрешится „Неожиданной встречей": ища себе места пастуха, он как раз попадет в ее имение и как раз в тот момент, когда там пожар. Конечно, нужно будет еще очень много инцидентов, чтобы роман дошел до благополучного конца: ей придется выйти замуж за негодяя, случайно влюбить в себя соседа, сосед убьет негодяя, и только тогда она наконец выйдет замуж за фермера Ок. Трудно сказать, сколько тысяч подобных романов, сентиментальных или изобличительных, шутливых или слезливых, деревенских, столичных или экзотических, существует на свете. В Англии отлично изображают домашний уют и фермерскую жизнь, во Франции — любовные инциденты, в Италии — детей. Этим мало меняется сущность романа. Мы хорошо воспринимаем любую обстановку, готовы и возмущаться, и улыбаться и огорчаться, только бы инцидент был выбран пооригинальнее. Один из романов также очень популярного итальянского романиста Луччано Цукколи. (род. 1870) называется Farfui (1909), прозвищем мальчика, которому отведено не очень большее место в романе, но в котором его „инцидент". Роман о женщине, вышедшей замуж за владельца сыроваренного дела, томящейся от грубости мужа и от скуки своей бездетности. Она терпеть не может и друзей мужа. Однажды один из них так нежно и умело обошелся с нечаянно себя поранившим сыном работника. Ей удается обнаружить его тайну: и у него был когда то мальчик. Ее презрение сменяется страстью. У нее от него родится мальчик, которого они зовут „Фарфуи", которого ее муж считает своим. Новый инцидент: муж узнает правду, спивается, разоряется, убийство во время урока фехтования и т. д. На трех акциденциальных чертах построен роман; сыроварня, ком-

ната для фехтования (из-за которой муж и купил дом, принадлежавший тому, который потом донесет и т. д.) и, наконец, отлично написанный мальчишка. Другой роман Цукколи „Стрела в боку“ (La freccia nel fianco 1913)—группа других инцидентов и также отлично написанный мальчик.

В последнее время эти „случайные черты“, структивные инциденты будут изобретаемы более хитро. Один из самых острых французских писателей Поль Моран (род. 1888) строит свой роман „Люис и Ирина“ (1924) на том, что полуангличанин Люис—финансовый делец и гречанка Ирина—также финансовый делец. Вместо описания любви можно сказать: „Они зависели друг от друга, как спрос и предложение“ или еще: Vous avez l'air d'un chèque sans provision. Pourquoi êtes-vous triste? или вместо того, чтобы повествовать, как она сохраняла энергию,а он погружался в уныние, дать листок котировальной биржи, из коего явствует, что бумаги банка Апостолатос поднимаются, бумаги банка франко - африканского падают. Все эти ухищрения, которых сейчас, разумеется, множество, не сложны и не меняют сущности романа. Стран много, профессий много, сколько можно набрать случайностей, вполне пригодных для того, чтобы сделать роман достаточно занимательным.

Тем была неожиданнее попытка Ромэн Роллана (род. 1866) направить роман по иному пути. Десять книг о жизни Жана Кристофа (1904—1912) далеко не равноценны. В иных много полемики, притом довольно специальной (особенно т. 5 „Ярмарка на площади“), в романе вообще много рассуждений, не оправдывающихся ходом действия. Но и нескладность романа, в эпоху, когда во Франции стали писать так гладко, была его силою. Внешне этот роман попадает в ту группу, которая более заполняется странами германскими, для которой и термин существует немецкий Erziehungs Roman „образовательный“ роман. Из этой группы в Германии очень известен длинный роман Готтфрида Келлера Der grüne Heinrich (2-ая редакция 1888). Известен также длинный роман датчанина Генрика Понтоппидана (род. 1857) „Счастливчик Пер“, на котором Георг Лукач обосновал часть своей „Теории романа“. Этот образовательный вид повествования в сущности не без спора может быть причисляем к роману, он следит за развитем человека от самого детства и чаще всего вплоть до смерти, в такого рода хронику

беспрепятственно могут быть включены какие угодно события, не соотношение тем является ее нервом, а простая временная последовательность. Каждая из частей в отдельности и особенно главы о детстве могут строится на ряде инцидентов, живописных или курьезных, трогательных или юмористических. Нет предела такой хронике. Особенности „Жана Кристофа“ в том, что здесь части расположены скорее в музыкальном противостоянии друг другу, чем в беспринципной хронологичности, хотя, конечно, десятичастное строение не предрекает особой стройности. Роллан пытался соединить части романа в более крупные группы, но не был особенно последователен. Сначала он издавал роман тремя сюитами, помещая в первую 4 части и в последние по 3. Теперь он издает четырьмя сюитами: 3 + 2 + + 3 + 2. Нетрудно убедиться в том, что такое оформление произвольно. Только первые три книги о детстве и юности естественно об‘единяются вместе, но это как раз и есть не тематическое, а временное об‘единение. В примиренно затихшей части шестой и разорванно-драматической части девятой можно видеть кульминации, но часть 6-ая „Антуанетта“, по ее самостоятельности, могла бы стоять и на другом месте, а благодаря тому, что часть 9-ая (падение Кристофа) приходится на предпоследнее место, повисает в воздухе эпилог с ответственным заглавием „Новый день“. Таким образом весь роман в целом представляет собою борьбу принципа построенности и принципа эпизодичности, и в сущности победа остается за вторым. Роман выигрывает, если его части читать в разбивку. „Все противоречия сливаются в вечной Силе“ — так намечается его внутренняя тема. Но этого слияния не получилось. Зато сама сила противоречий выразилась вполне — действенная сила ненависти, непреодолимость ощущаемых чуждыми инстинктов, слепота и бесчеловечность любви. Все эти концепции, которые можно считать специфическим достоянием романа вообще, выступили на первый план, разрушая соразмерность в соотношении тем. Как цельная и во всех частях соразмерная постройка, роман не осуществился благодаря тому, что лежащие в основе его контроверсы не находят себе разрешения, зато новую силу придают его эпизодам. Такова судьба романа вообще: он требует построенности, он обещает соразмерную полноту, равную насыщенность своих частей, но только спорным, противоречивым, неосуществимым может двигаться действие романа. Начало

структивное одновременно оказывается и началом разрушающим. Роман, как всякий длительный и многосторонний процесс, требует себе нескончаемого развития, роман, ограниченный пределами читательской восприимчивости, требует разрешающего конца. Романист заканчивает книгу обязательным финалом, который чаще всего только сводит действие на-нет. Противоречивое — действенная сила романа — ищет себе наибольшей выраженности, следовательно, оборванности, эпизодичности. Такая двухприродность романа всегда будет его делать или динамическим, зато оборванным, или складным, зато картинно-статическим. Композиционная неудача „Жана Кристофа“ еще раз и с большой убедительностью показала, как невозможно роману достичь полной эстетической выраженности.

В числе попыток борьбы с „романом на случайность“ и с романом на заданную тему нужно указать, по крайней мере, одну книгу Анри де Ренье (род. 1864). Покорно согласившись на то, что литература, кроме всего и ремесло, он каждый год издает новую книгу и не все из 20 книг его прозы на уровне его первого, большого романа [1]) „Возлюбленная-двойник“ (La double Maîtresse 1900). Для самого Ренье, да и для всех французских теоретиков, все его книги, целиком состоящие из одного повествования, относятся безусловно к области романа и именно такой вид повествования не колеблясь назовут они романом. В них есть всегда новая и своеобразная выдумка. Они всегда завершены. Фабула, явственная, легкая, непритязательно об‘единяет ряд отчетливо видимых сцен. Мотивы, настолько простые, что сводимы к образам, возвращаясь, расчленяют роман почти также явственно, как рефрэн разбивает стихотворение на куплеты. Вообще небезразлично, что к прозе Ренье пришел от стиха. Строгую четкость строения, которой обычно требуют от стихов, применил он и к прозе. Именно это требование, сообщая его повествованиям узорчатость, иногда даже уничтожая надобность действия, заставляло бы подыскивать для них иной термин. Персонажей его повествования нельзя называть лицами действующими, ибо они только сопоставляются друг с другом в ряде сцен, соотносящихся одна с другой как

---

[1]) Существует и по-руски в превосходном переводе Федора Сологуба (Изд. Academia 1924). Едва ли только правильно переведено заглавие „Дважды Любимая“.

части узора. Так „Встречи г-на де Брэо“ или „Вакации благоразумного молодого человека“ не что иное, как сцены рассказываемой комедии. Может быть, к ним применим термин „арабеск“, недостаточно, впрочем, устойчивый. Тот же принцип повторяющихся мотивов, данных классически упрощаемыми образами, применяются Ренье не только в пустяках, арабесках, шутках. И более трудные его романы разрешаются образом плода, символизующего безгрешно-веселую чувственность, или образом флейты и ее прозрачной и печальной мелодии. Позами действующих лиц повторяются позы барельефа. Сам Ренье определяет себя как символиста. Этот термин, вообще допускающий множество пониманий, здесь был бы применим без всякого метафизического или мистического оттенка, в смысле очень точном и техническом. Каждый природный предмет может приниматься также за означение чувств и состояний. Так греческая лирика предпочитала говорить не о чувствах извнутри, а об их образах: ручье, венке, жале пчелином. Такой прием конкретизации вероятно только и следовало бы называть символизмом. Возможно также называть романы Ренье стилизованными.

При каких условиях его уверенность в непогрешимой правде чувственности, его готовность заменять действие рядами симметрических поз и влекущая к статичности конкретизация могут тем не менее приводить к роману? Романом „Возлюбленная-Двойник“ Ренье отвечает, что такая возможность осуществима. Его фабула гораздо богаче и многостороннее, чем обычно у Ренье, осложнена композиционной инверсией. Образы-символы проходят сквозь повествование, сообщают ему стройность, но не дают полного успокоения. В собственном смысле действия и здесь мало. Но позы и сцены так разнопланны, жалкая история Николая Галандо так чудовищна на ряду с постулатом о правде чувственности, что, несмотря на кристалличность, это — роман. Если бы Ренье был только классиком, его видения остановились бы, как перенесенные в слово образы изобразительных искусств, но в нем есть также романтическое сознание химеричности, столкновение этих двух сил создает возможность романа.

С еще большей бесспорностью можно назвать третье имя, случайно остающееся слишком мало известным у нас, огромное значение которого все более становится очевидным на Западе.

Это Марсель Пруст [1]) (род. в июле 1871 г., умер в ноябре 1922) автор единственного, чрезвычайно трудного, обширного произведения „В поисках потерянного времени“, первый том которого вышел в 1913 г., а последние части, оставшиеся в виде неокончательно отделанном, печатаются только теперь.

Но уже и сейчас при недостаче развязки, которая повидимому сообщит большую стройность тому, что не совсем правильно сейчас кажется хаотическим, вполне видны принципы произведения. Его не всякий и не сразу признает романом. Как раз Анри де Ренье, спрошенный о Прусте, и отозвавшийся о нем, как явлении замечательном, признал его произведение не романом, а мемуарами. Генетически это не верно. „Поиски“ совсем не воспоминание о том, что с их автором произошло на самом деле. Ренье, очевидно, имел в виду другое, для него роман определяется отчетливостью фабулы, роман это — повествование о происшествиях. „Поиски“, имея фабулу не богатую, почти ускользающую, повествуют о состояниях. Не Альбертина, ни Суан, ни Марсель вовсе не герои „Поисков“, которых единственным героем — как верно было отмечено — является память. На первый взгляд разница с обычными романами очень большая и не следует или из-за нее отнести „Поиски“ к теоретико-психологическим исследованиям? Но не отнести ли тогда и Достоевского к той же рубрике. Его герои также не Ставрогин и не Карамазов (ибо все они изображены одинаковым способом), а противоречивость психического механизма. Достоевский показывает ее на происшествиях эффектных: убийство, самоубийство, насилие, бунт, разного рода иные преступления. Пруст восстанавливает противоречивость и многопланность самых обыкновенных переживаний. Обыкновенная поездка в поезде, самый незначительный разговор по телефону, вид театрального зала во время спектакля, всё это запутано у нас столькими ассоциациями и воспоминаниями, что на восстановление любого минутного переживания требуется много страниц. Правильны ли наши первые восприятия? Нет. Мы

---

[1]) По-русски о Прусте заметка Вейдле в журнале «Современный Запад» № 5. По-французски литература о нем уже очень велика: Leon Pierre — Quint. M. Proust, sa vie, son oeuvre. Ed. du Sagittaire 1925. Benjamin Crémieux XX Siécle Ed. Nouvelle Revue Française. 1924. Benoist-Méchin. La musique et l'immortalité dans l'oeuvre de M. Proust Ed S. Kra. 1925 и мн. др

многое зачеркиваем в них, еще подчиняя их своим желаниям. Только воспоминание восстанавливает восприятие в смешении цинического и восхитительного, во всей его изумляющей анахронистичности и в то же время — целостности. Самые простые восприятия — вот что наиболее трудно восстановимо и наиболее сложно в своей структуре. Всем этим Пруст мало отличается от других писателей. Они также стремятся восстановить переживания в их целостности. Только Пруст восстанавливает, как бы глядя в микроскоп, и становится видно, насколько подвижен и исполнен борьбы простейший психический момент. Действующих лиц „Поисков" можно бы соединять в группы, рассматривать, к какому социальному слою они принадлежат или какую психологическую разновидность они собою представляют. Но это мало интересует Пруста. Он вообще сомневался бы в том, что у человека есть определенное лицо и окончательный характер. Он дает их не как константные облики, а как средоточие борющихся сил. Правильно также было отмечено, что герои его лжецы или вернее: что герой его — лживость, не та, конечно, которую нужно осуждать, а та, на которую обречен всякий, ибо сознание бессильно. Обычно в романе изображается, как события изменили жизнь героя. Мимо неподвижно стоящего наблюдателя проносится цепь событий. Герой сохраняет свой облик, свои способности, свой воспринимающий аппарат, меняются предметы восприятия. Пруст идет дальше: сам воспринимающий аппарат оказывается движущимся, изменчивым. Получается двойная контроверса: не только герои вступают в борьбу и спор между собой, но и восприятие этого спора также изменчиво и полно своей собственной борьбы. Как в живописи импрессионизм давал плоскостное изображение, а Пикасо дает трехмерное, точно также и Пруст, отделяясь от своих предшественников, но соединяясь с Достоевским и отчасти Андреем Белым,[1]) дает перспективно-восстановленное переживание. В этом причина того, что Пруста называют первым писателем XX века, мимо которого, приняв его или в конце концов отвергнув, не сможет уже пройти ни один писатель. Совсем нет оснований из-за такого нового осложнения исключать „Поиски"

[1]) Достоевский несомненно влиял на Пруста, который о нем не раз упоминает. Еще любопытнее обследовать совпадения эстетических принципов у Пруста и А. Белого, которые друг о друге ничего не знают.

из рубрики „роман“. Путь от Гелиодора до Пруста единый путь. Только первоначально герои, совершенно константные (с еле намеченными чертами) противостояли изменчивости событий. Постепенно все более события внедряются внутрь, но константен еще характер. Наконец, весь психический аппарат оказывается подвижным, разрываемым борьбою в самый тихий и непримечательный момент своей жизни. На этом пути, на который Пруст вступил с таким героизмом, разумеется и после него остается роману пройти еще очень много.

Постоянство романа можно проследить еще на том, как в современности вновь осуществляются старинные его виды· Встречается, конечно, сколько угодно прямых подражений прежним образцам, и всякий литератор знает тот, как будто единственный шаблон романа, который, сколько раз его ни повторять, всегда будет интересен, особенно если его немножко расцветить злободневностью, назначить первую встречу не в дилижансе, а на аэроплане, дать героине короткую юбку и короткие волосы, героя сделать спортсменом или включить в роман— как это делает Марсель Прево в своем последнем произведении (Sa maîtresse et moi 1925)—споры об излечимости рака. Точно также сколько угодно романов, находящихся в непрерывной зависимости от шаблона: писать и чувствовать обратно тому, как доселе полагалось. Но можно взять романы мало профессиональные, свободные от беллетристических претензий. Наиболее свежее впечатление в этом смысле оставляет за последние пятнадцать лет группа писателей об‘единенных журналом Nouvelle Revue Française. Руководитель этой группы Жак Ривьер (1886—1925), очень тонкий и осторожный критик, оставивший после себя небольшое наследие—ряд статей о живописи, литературе и музыке, кроме того, однажды написал роман[1]). Он не длинен и сюжетно прост, как „Адольф“ Констана. В нем совсем нет „местного колорита“, который уже давно в моде, приказывающей точно обозначить и красочно описать насколько возможно экзотическую обстановку, перенеся действие, если не в Африку, то хотя бы в самый острый ночной бар, как можно пряннее пересыпать речь техническими и жаргонными словечками. Ни в коем случае не отыскивать редкостного и больше всего добиваться ясности—таково глав-

---

[1]) Jacques Rivière. Aimée. Ed. de la N. R. F. 1922.

ное требование Ривьера-критика и в тех случаях, когда он писал о таких нелегких явлениях, как Пруст, Сезанн или Дебюсси. Такое требование осуществил он и в своем романе. Чтобы восстановить феномен развращенности, совсем не нужно брать особые случаи или давать соблазнительные сцены. Ривьер смел и зорок, но крайне сдержан на слово и на образ. В его романе нет молненосных эффектов, но на всем протяжении он крайне напряжен. Таким образом, после стольких декламаций и волнений, украшений и соблазнов вновь возможен роман сухой, интенсивный, каким его создавали Лакло и Констан.

Другой случай не менее замечателен. Он связан с вопросом, как вновь начинался авантюрный роман, совсем было заброшенный и, казалось, преодоленный. Теперь он достаточно силен и во Франции. Из его послевоенных французских представителей и у нас известны Пьер Бенуа, Роланд Доржелес, Пьер Мак-Орлан. Но начался вновь авантюрный роман во Франции еще до войны, первым его зачинателем считается рано умерший, закончивший только одну книгу[1]) Анри Ален-Фурнье (1886—убит в сентябре 1914). Он был из той же группы, что Ривьер, и также под авантюрным романом понимал не сочетание экзотических эффектов, которыми вновь он загромоздился в дальнейшем своем развитии. Сам Ривьер приветствовал возрождение авантюрного романа, он приглашал восстановить традиции прежних его представителей—Фильдинга, Достоевского, Стендаля. Романисты теперь не берут чувства в целом, они вырезают только один его кусок, только приуроченный к особому случаю в период экзальтации. Дело романиста стало отрывочным и анекдотическим. В авантюре Ривьер видел возврат к психологической связанности и действенности.

Но и не в этом направлении открыл возможность авантюры Ален-Фурнье. Его роман, вовсе не стилизованный, лишенный сверхестественного, наиболее близок, однако, к средневековому пониманию авантюры. Это повествование о бродяге, который ищет чудесных приключений, фантазия о которых возникла в голове непоседливого школьника. События просты: по дороге на станцию, Мон заблудился и попал на курьезный праздник. Отныне имение, клонившееся к упадку, будет казаться ему „таинственной вотчиной“, его владелица хрупкая Ивонна

[1]) Alain—Fournier. Le grand Meaulnes. Ed. Emile-Paul. 1913.

и ее беспутный брат будут для него носителями особых событий. Очень редкое впечатление свежести и чистоты в этом первом новом авантюрном романе.

Наконец, есть примеры и романа плутовского. Среди них во Франции наибольшее впечатление произвел роман[1]) Люсьена Фабра „Рабвель“. Это роман длинный, бурный, местами весьма странный и вызывающе претенциозный. Уже двойное его заглавие „Рабвель или болезнь страстных“ напоминает о возврате к старым романическим традициям. На ряду с этим он резко модернистичен. Несколько глав, особенно второй части, озаглавленной „Рабвель—финансист“, нуждаются в специальном словаре терминов биржевых, коммерческих и производственных. Любовные сцены, конечно, натуралистичны. И несмотря на подчеркнутый модернизм, он мало отличается от Жиль Блаза. С такой необыкновенной легкостью Рабвель овладевает всеми женщинами, таким несложным шантажем побеждает всех своих соучастников по торговому делу, так мгновенно постигает механику управления копями и всех специалистов поражает способностью, без всякой подготовки, в один час составить график пароходов, что все это развертывается в том же плане, как былые удачи романических плутов. Разница только в том, что Жиль Блаз был весел. Рабвель мрачен, и сваливающиеся на него удачи брутальны. Этот оттенок обусловливается уже натуралистическими тенденциями.

---

[1]) Lucien Fabre. Rabevel ou le mal des ardents. 3 vol. Ed. N. R. F. 1923. В 1926 г. вышел его русский перевод.

VIII. НЕКОТОРЫЕ ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ИТОГИ.

Не правильнее ли путь к теории романа начинать разграничением его видов, надеясь из частных наблюдений над ними сделать вывод и об его природе? Такое разграничение можно производить несколькими способами, можно делить по школам, можно делить по признаку материальному, композиционному, эмотивному. Вероятно, еще найдутся принципы деления.

Наиболее бесплодным было бы приурочивать эволюцию романа к смене литературных школ. В общих историях литературы различают обычно пять основных школ: классическая, романтическая, реалистическая, натуралистическая, символическая. Первое затруднение в том, что их сменою покрываются только два последних века и было бы неясно, куда относить роман греческий, средневековый, да даже и роман XVII века. Но и ограничиваясь новым временем: какой роман называть классическим. Фривольно-занимательные повествования XVIII века или сдержанные, сухие, типа Лафайет? Мы признаем бесспорное сходство между манерой и строением у Лафайет, Лакло, Констана и Ривьера, но почему этот анахронистический ряд сухих, с исследовательской тенденцией, романов называть классическими?

Гораздо обильнее группа романов эмотивных. Может быть их стоит называть романтическими? В таком случае дата романтизма отодвинется к самому началу XVIII века, и первыми романтиками будут Мариво и Аббат Прево. Вся шаткость такого наименования обнаружится, едва мы станем искать единого вида романа у тех, кто сами себя называли романтиками. Даже если оставаться в пределах одной страны: между „Мадемуазель Мопэн“ Теофиля Готье и „Собором Парижской Богоматери“ что общего? Что общего также между сказочным романом

Новалиса „Гейнрих фон Офтердинген“ и реалистической „Люциндой“ Фридриха Шлегеля? Тем меньше сходства между ними обоими и „Айвенго“. У нас нет никакой исходной точки для определения, что такое романтический роман. Этого одного, достаточно, чтобы признать: роман классический, может быть, и существовал, может быть, и доступен ограничению. Но нет такого вида, который можно назвать романтическим.

Реалистический роман существует, несомненно, зато претендентов на это звание такое множество и так они мало похожи друг на друга, что мы от этого ничего не выигрываем. „Дафнис и Хлоя“, конечно, уже реалистичен, и „Тристан“ реалистичен и „Актерский роман“ Скаррона также реалистичен и т. д. Возможно употреблять другой термин, более точный, предлагавшийся Стендалем—в э р и з м. Есть, конечно, противоположность между, с одной стороны, вэристическими тенденциями и с другой—украшающими и эмотивными. Но вэристический ряд опять-таки не будет связан с какой-нибудь одной эпохой.

Роман натуралистический, повидимому, существовал также. По крайней мере, были писатели, которые так именовали свои произведения. Имели ли они для этого достаточно оснований? И до сих пор в полной силе остаются замечания, которые по этому поводу сделал Брюнетьер. Он находил, что натуралистическим можно бы назвать искусство, удовлетворяющее трем требованиям: добросовестная наблюдательность, сочувствие страдающим, простота выполнения, и что Гонкуры и Зола ни одного из этих требований не выполнили, отличаясь, наоборот: выискиванием грубого, предвзятым пессимизмом и шикарной писательской манерой (l'écriture artiste). В самом деле можно ли считать натуралистической, т.-е. раньше всего простой сцену Зола, в которой Франсуазу насилует муж ее сестры, при чем сестра помогает ему, держа Франсуазу за ноги, и Франсуаза тут только понимает, что одного своего насильника она и любила, а насильник и сестра потом бросаются на нее и избивают ее до смерти („Земля“ ч. 5, глава 3). Это настоящий coup de foudre, эффектнее которого трудно что-нибудь найти в самом залихватском разбойничьем романе.

Наконец, символисты и сами согласились бы с тем, что особого символического романа не существует. У Брюсова есть прекрасный роман „Огненный Ангел“, едва ли из него

можно извлечь какие-нибудь положения о романе символическом.

Учение о литературных школах, по крайней мере для применения к роману, оказывается совершенно непригодным.

Несколько продуктивнее делить роман на виды по признаку материальному, спрашивая, о чем повествует роман, хотя и здесь будут непреодолимые трудности. Руководясь материальным признаком, Мильке и Гоман в своей истории немецкого романа насчитывают много видов, все же и из старой литературы некоторые термины ими пропущены, а литература новейшая дала немало новых. Дополняя их, мы получим по меньшей мере такой перечень: роман рыцарский, разбойничий, авантюрный, плутовский, исторический, этнографический, географический, пейзажный, экзотический, морской, военный, уголовный, детективный, спортивный, аэро-роман, деловой, производственный, областной (регионалистический), деревенский, городской, женский, юношеский, общественный, философский, биографический, личностный (Ich—Roman). Сколько ни расширять этот перечень, он никогда не будет достаточно полон, и никогда отдельные виды не будут исключать друг друга. Вполне возможен роман философски-личностно-женский-областной или пейзажно-спортивно-деревенский-юношеский и т. д. В любой группе возможны новые подразделения. Так например в романах из быта актеров есть свои специфические особенности, и значит, „Актерский роман“ Скаброна, „Ученические годы Вильгельма Мейстера“, Гете, „Капитан Фракасс“ Теофиля Готье, „Актерскую историю“ Анатоля Франса, новый роман Maurice Brillant „L'Amour sur les trêtaux“ следовало бы выделить в отдельную группу. Тогда необходимо выделить романы из быта горнорабочих, рыбацкие романы, охотничьи, лесные и т. д. без конца. Существует, например, теперь довольно специфическая группа романов спортивных, в основе которой элементарная, но своеобразная контроверса, найдутся ли, однако, романы только спортивные и окажутся ли они очень похожи друг на друга? Есть спортивисты с оттенком волевым, есть — с оттенком идиллическим, даже метафизическим, другие, наоборот, с приключенским. Оказывается, такое деление не делает романа более удобообозримым. В множественности терминов исследователь тонет нисколько не меньше, чем в множественности авторских имен. Маленькие группы плохо соединяются в виды. Ни один

роман не покрывается только одним термином. О чистом соблюдении вида говорить не приходится. А разве только о некоторой направленности к экзотике, к пейзажности, к авантюре и т. д. В таком случае не отделяются ли виды один от другого уже по признаку композиционному.

В самом деле можно ли считать, например, что экзотизм есть материя романа? Не вернее ли думать, что экзотизм — особенность строения. Роман может происходить в странах экзотических и нисколько от этого не делаться экзотическим. И самая обыкновенная обстановка может изображаться как редкостная. Есть романы с тенденцией к особому, поражающему, и есть также с тенденцией упрощать, приручать, успокаивать. Это еще виднее становилось бы, если рассматривать роман так называемый регионалистический, очень распространенный сейчас, который переносит действие в какую нибудь мало известную область или провинцию; ее диалект, особые бытовые черты — предмет особого внимания у такого романиста. Регионализм есть частный вид экзотизма, не более того. И существует конечно, не только регионализм географический. Можно выискивать особые нравы и пейзажи, но можно также предметом романа сделать особые области душевного, структивным принципом делая пропасти познания, пропасти моральные, бури общественные, редкостные виды пейзажа психологического. Таким образом, описывает ли роман нравы чужих народов или, являясь по обстановке обыкновенно столичным, говорит об улицах, трамваях, конторах, пользующихся общепринятым языком и обычным костюмом, от одного этого нельзя признать первый особым — экзотическим, а второй обыкновенным — реалистическим. Экзотизм, регионализм зависит вовсе не от того, какую страну изображает роман и даже не от того, этнографичен он или психологичен. Стремление ко всякому редкостному, из какой бы области оно ни бралось, есть всегда регионализм.

Аналогично противоположение, очень распространенное, между романом приключенским и романом личностным или психологическим. Когда-то такое противоположение имело силу: приключения Жиль Блаза заставляли строить роман иначе, чем строилось повествование о страданиях княгини де Клев, не выходящее за пределы строго очерченного и почти лишенного событий материала. И недавно еще можно было находить, что романом безудержных приключений, где всё срывается с места,

дается один вид творчества, а какой-нибудь этюд о ревности, написанный в духе Поля Бурже, называемый романом, но почти ничем не отличающихся от педантического, медлительного научного исседования, дает вид другой, нисколько не сходственный с первым. Психический аппарат представлялся только приемником, записывающим впечатления. Статико-психологический роман был противоположен приключенски-подвижному; в душе только умное и медленное, происшествия отданы миру внешнему и слывут несерьезными. Это было в конце XIX века — самым унылым периодом истории романа. Подростки в газетном киоске покупали выпуски приключенского романа, а взрослым в лучшем случае оставался Поль Бурже. Но на самом деле — только этого долго не замечали — роман давно уже, раньше и гораздо смелее, чем научная психология, отбросил гипотезу о статичности психики. Авантюры, самые неожиданные встречи, острые соперничества происходят непрестанно в безусловно „психологических“ романах Достоевского. Всякого рода внешние события, наследства, убийства, и погоня за преступником в них никогда не имеют самостоятельной цены, они только знаки противоречий, неожиданности и борьбы в психике, понимаемой, как подвижной и бурный процесс. Так перебрасывается мост между крайними противоположностями в романе. И когда точка соединения была найдена, обнаружилось, что двух видов вовсе и нет и не было. Самое большее можно говорить о двух тенденциях, по существу единого, романа. „Aventurier spirituel“ искатель приключений в областях психологических, таким и был, конечно, романист всегда, ибо каким картинным, изобразительным ни бывал бы иногда роман, на одних картинах никакого романа не построишь [1]). Можно говорить о более экстенсивных и и более интенсивных тенденциях романа, о стремлении разбросаться и стремлении сосредоточиться, но каким ни был-бы

---

[1]) Стоит отметить, что Андре ле Бретон, осторожно описывающий разные явления из области французского романа без предвзятых теоретических целей, не удержался на том очень простом и двояком определении которое дано им в предисловии. Здесь он различил роман-выдумку и роман-картины современной действительности. Но в дальнейшем изложении, едва достигнув произведений Антуана Прево, он был принужден сказать: “всем им присуща *драматичность* которая с тех пор стала существенным элементом *для определения всего романа*”. Оставалось применить эту поправку к более ранним романам.

роман тихим, домашним, личностным, в нем всегда на лицо авантюра, в действии показанная контроверса, только рассказываемая сдержанно, увиденная на небольшом пространстве. Различие между самым вульгарным приключенским романом и труднейшим психоаналитическим романом Марселя Пруста не принципиальное, а только количественное. Есть романы элементарные, есть романы трудные, но в существе, по производимому ими воздействию, они едины. Некоторые читатели отказываются от волнений, кроме тех, которые дает роман типа Дюма. Некоторые читатели требуют приключений морских или золотоискательских или уголовных; другие предпочитают домашние романы, также построенные на приключениях, не более спрятанных, действующих тем сильнее, чем меньше их доза. Наконец, некоторые читатели способны взволноваться лишь „авантюрами спиритуальными", противоречиями психики, борьбою сознательного и подсознательного, памяти и восприятия, ловом борьбою, перенесенной из мира воспринимаемого в аппар воспринимающий. Меняясь по степени удобовоспринимамости, принцип романа остается тот же.

По своей эмотивной роли, разумеется, романы не одинаковы. Руководясь этим признаком, можно различать по крайней мере 4 вида: доминантой в одних будет иследовательская аналитичность, другие только заражают чувствами, третьи — картиннее, образнее, статичнее, в четвертых есть проповеднический пафос. Вторые — по преимуществу эмотивные — могут еще различаться по характеру эмоции: есть разновидность чарующая, есть пугающая, есть слезливая (Бичер Стоу, Бернарден де Сен Пьер „Поль и Виргиния"). Вновь и по этому признаку нельзя говорить о резко разграниченных видах, а только о большей или меньшей направленности. И вновь могут скрещиваться разные направленности. Каждый раз, когда мы хотели бы точно обозначить вид и разновидность, руководясь всеми признаками, получалась бы нелепо длинная формула. Так, определение Новой Элоизы будет по крайней мере такой длины: роман эротико-семейственно - эмотивно - проповеднически - пейзажно-регионалистически-эпистолярный. Польза подобных формул, конечно, сомнительна.

Наконец, романы могут быть различаемы по тому, каким способом сообщается материал. Роман — исповедь отличается от кино — романа, роман в письмах — от романа с вставными рас-

сказами (с выдвижными ящиками—à tiroirs) Иногда именно это различие называют композиционным. Вернее говорить в данном случае о различии технических приемов, лишь некоторые из них приобретают и композиционное значение. Так, роман в стихах, конечно, строится иначе, чем несравненно более распространенный роман в прозе. Высказываются даже сомнения в том, возможны ли романы в стихах, не правильнее ли этот вид произведений называть поэмами, определяя роман, как пространное прозаическое повествование. История средневекового романа, где так перепутались пересказы прозаические и стихотворные, особенно предостерегает от такого определения; не зря назван романом и „Евгений Онегин". И если по первым трудно установить композиционную роль стиха, то в „Онегине" или „Дон Жуане" Байрона она достаточно ясна: ослаблено влияние фабулы, легко вводится в роман много дополнительного материала, который, благодаря единству стиха, нами не воспринимается как чуждый, ослаблены характеристики, зато появилась симметрия в строении, совпадающая с обязательной симметричностью стиха. Анализировать стихотворный роман приходилось бы иначе, чем прозаический. Роман в письмах—простейший способ изложения, популярный в XVIII веке, сейчас почти не встречается. Влияние эпистолярности на композицию, конечно, слабее, поэтику письма особенно в новое время нелегко было бы установить. „Принцип выдвижных ящиков" обычно бывал опасен для романа, который только ради того, чтобы достигнуть большого об'ема, становился собранием рассказов, частью взятых из других книг (рассказ об Амуре и Психее в „Метаморфозах" Апулея, многие рассказы в „Дон Кихоте"). Между тем это очень любопытный и могущий стать плодотворным способ, путем „разрушения иллюзии", обычного у германских романтиков, может достигаться еще большая связанность внутренних тем. Особые варианты этого способа применил Э. Т. А. Гофман в „Житейских Воззрениях Кота Мурра вместе с отрывками биографии капельмейстера Иоганна Крейслера, изложенной на добавочных макулатурных листах". Листы как будто совершенно разных историй, как будто случайно попавшие в одну книгу, перемежаясь, дают два восприятия того же предмета, две параллельной и контрастирующих судьбы, единую, хотя и скрытую контроверсу. Весьма вероятно, что такой прием и еще будет использоваться. Остальные технические резновидности суще-

ственного значения не имеют. Деление романа на фельетоны обрекает его на большое количество эффектных узлов в фабуле. Изложение в виде кинематографического сценария („Доногоо-Тонка“ Жюля Ромэн) прием неизбежно упрощающий, смешивающий две техники в ущерб им обеим. Цель этих приемов (также как построения романа на тезе или с другой стороны — на загадке) — усилить занимательность при бедности тем.

Понятие композиции, в собственном смысле слова, включая в себя и эти технические приемы, гораздо более широко. Выясняя композицию любого романа, приходилось бы раньше всего различать фабулу и внутреннюю тему (или чаще: сочетание внутренних тем). При противоположности экстенсивных и интенсивных тенденций романа, богатая фабула чаще всего соединяется с бедностью тем. Но мы видели немало случаев сложных, разрушающих постоянство этого закона. Обычно тему извлекают из романов путем выделения „характеристики действующих лиц“. Правильнее выделять действующие силы, носителями которых не всегда будут лица (замок у Вальтер Скотта, швейцарский пейзаж у Руссо). Одною из таких сил будет эмотивность или чувственная окраска. Наконец, по тому, дан ли сюжет расчлененно или спутанно, или развернут путем инверсии. доводимой иногда до обратного его развертывания, по тому, как эти приемы различного хода действия соотносятся с силой, выраженностью и количеством внутренних тем, с традиционностью или новизной мотивов, с выдержанностью чувственной окраски, с обыкновенными или заостренными способами изложения, только и можно составлять композиционную схему романа.

Рассмотрение отдельных видов романа с еще большей явственностью приводит к мысли об единстве этого жанра. Что так зорко было наблюдено Эрвином Роде в греческом романе, едва ли было преодолено романом когда бы то ни было. Роман живет контроверсой: спором, борьбой, противоположностью интересов, контрастами желанного и осуществимого. Как роман греческий, соединив материал эротический с этнографическим, приобрел широту, так и навсегда этот второй признак широкого захвата, многотемности, многоплоскостности остается исключительным правом романа, потому и его обязанностью. Наконец, не ограничиваемый никаким об‘емом, свободный от обязательной симметричности, роман, как ничто, может передавать „нравы

в движении". Подвижность, действенность, драматичность также постоянно бывали его привиллегией.

Но пройдя через бури и контроверсы, роман, возвращаясь к исходному положению, приводит к развязке. Этим кольцевым строением удобно воспользоваться и трактату о романе, вернувшись к тому частному вопросу, которым он начался. Едва ли правильным было бы утверждать, что роман безопасен. Это верно, что он может все изобразить. Но не изображает ли он всегда искаженно? Какие угодно картины, которые он дает, всегда находятся в функциональной зависимости от того подвижного, беспокойного, даже в самом сухом романе волнующего, что относится к ищущей контроверс его природе. Контроверсы всегда эффектны и обязаны вызвать волнение. Правдиво ли оно? Неизбежно ли оно? Эпохи без романа бывали, они возможны и в будущем. Осознав свою мощь, свое право на осуществления, человечество может вернуться к эпосу, уже не завидуя участи бедной Эммы Бовари.

Библиография.

Новые адаптации и переводы средневековых романов:

1. **Joseph Bédier**. Le Roman de Tristan et Iseut. Ed. Piazza. s. a.
   (Русские переводы: А. Трачевского, изд. Ильина 1909.
   Ек. С. Урениус, изд. Некрасова 1913.)
2. Les Romans de la Table Ronde nouvellement rédigés par **Jacques Boulenger**. Préface de Joseph Bédier. 4 vls. Librairie Plon 1923.
3. Très plaisante et récréative histoire du très preulx et vaillant cavalier Perceval de Galloys, publiée par **Guillaume Apollinaire**. Payot éd. 1918.
4. Collection Médiévale publiée sous la direction de **Maurice Lalau**. Ed. Boivin:
   в) **Louis Brandin**. Berthe au grand Pied. D'après deux romans en vers du XIII. siècle. 1924.
   b) **Chretien de Troyes**. Erec et Enide, le Chevalier au lion. Traduits par André Mary. 1923.
5. **Jean d'Arras**. Mélusine ou la Fée de Lusignan. Adaptation en français moderne par Louis Stouff. Librairie de France. 1925.

Теория и история романа:

1. **Georg Lukacz**. Die Theorie des Roman. Cassirer Verl. Berlin. 1920.
2. **Georges Duhamel**. Essai sur e roman. Ed. M. Lesage. 1925.
3. **Erwin Rohde**. Der griechische Roman und seine Vorläufer. Leipzig 1876.
4. **Cicéron**. Divisions de l'art oratoire. Topiques. Texte et traduction par Henri Bornecque. Ed. „Les Belles-Lettres". 1924.
5. **Sénèque le Rheteur**. Controverses et Suasoires. Texte et traduction par Henri. Bornecque. Garnier frères éd. 2 vls. s. a.
6. **Léon Levrault**. Le Roman. Série „Les Genres littéraires". Delaplane éd. s. a.
7. **Wilhelm Dibelius**. Englische Romankunst. Die Technik des englischen Roman im XVIII und zu Anfang des XIX Jahrh. Berlin. Mayer-Müller Verl. 1910. 2 Bände.
8. **H. Mielke und H. I. Homann**. Der deutsche Roman des 19 und 20 Jahrh. 7 Aufl. 1920. Reissner Verl.
9. **Karl Noetzel**. Einführung in den russischen Roman. Musarion Verl. 1920.
10. **André Le Breton**. Le Roman au XVII siècle. 2 éd. Hachette. 1912.
    — Le Boman au XVIII s. Société française d'imprimerie 1898.

— Le Roman français au XIX s. 1-e partie. Avant Balzac. Société fr. d'imprimerie. s. a.

— Balzac. L'homme et l'oeuvre. Arm. Colin Librairie. 1905.

11. **Alice Killen.** Le Roman terrifiant ou roman noir de Walpole à Anne Radcliffe et son influence sur la littérature française jusqu'en 1840. Champion éd. 1923.

12. **Madeleine Casamian.** Le Roman et les idées en Angleterre. Influence de la Science (1860—1890). Ed. de la Faculté des lettres de l'Université de Strassbourg. 1923.

13. **Otto Flake.** Der französische Roman und die Novelle. Teubner Verl. 1912.

14. **Eugêne Gilbert.** Le Roman en France pendant le XIX s. 5-e éd. Plon-Nourrit 1909.

15. **Ferdinand Brunetière.** Le roman naturaliste. 2-e éd. Calmann-Lévy 1896.

16. **Luigi Russo.** I Narratori (Guide bibliografiche) Roma. 1923.

СОДЕРЖАНИЕ.

Цена 1 руб. 50 коп.

Р



СКЛАД ИЗДАНИЯ:
Издательство „РАБОТНИК ПРОСВЕЩЕНИЯ“
Москва, Воздвиженка, 10.